

प्रसादोत्तर कालीन नाटकों में संघर्ष की स्थितियाँ

(प्रयाग विश्वविद्यालय की डी० फिल् उपाधि के लिए प्रस्तुत)

शोध - प्रबन्ध

निर्देशक
डा० रघुवंश
रीडर
हिन्दी विभाग
प्रयाग विश्वविद्यालय



प्रस्तुतकर्त्री
कु० भूपेन्द्र कलसी
एम० ए०

हिन्दी विभाग
प्रयाग विश्वविद्यालय, प्रयाग
मार्च, १९७१ ई०

अनुक्रम

अनुक्रम

विषय

पृष्ठ संख्या

अपनी बात

व - ऊ

प्रथम परिच्छेद : संघर्ष का स्वरूप

१ - ५०

सम्पूर्ण जीवन-दृष्टि में संघर्ष; व्यक्ति एवं प्रकृति, व्यक्ति एवं समाज, संस्कृति में संघर्ष, ^{नृत्यों में संघर्ष} व्यक्ति का संघर्ष । कला में संघर्ष : कलाकार एवं सर्जनशीलता, रचनात्मक प्रक्रिया में संघर्ष, कलाओं के उद्भव एवं विकास में संघर्ष, नृत्य, नाट्यः उद्भव में संघर्ष, नाट्यः विकास में संघर्ष उपसंहार ।

द्वितीय परिच्छेद : नाटकीय परिकल्पना में संघर्ष

५१ - १००

संघर्ष का महत्त्व : भारतीय मत और रस, पाश्चात्य मत और संघर्ष ।
दार्शनिक पृष्ठभूमि : प्राच्य और पौर्वत्य जीवन दृष्टि, तुलना, रस और संघर्ष का समन्वय । संघर्ष परिभाषा, व्याख्या और आयाम : संघर्ष की परिभाषा और व्याख्या, संघर्ष की विशेषता--इच्छा, नाटकीयता, तत्तुलन, संघर्ष के स्थापित आयाम : बाह्य संघर्ष, अन्तः संघर्ष ।
सम्भावनाएं : युग संवेदना, आन्तरिक रचना, रूपबंध ।

तृतीय परिच्छेद : युग संवेदना, नाटककार एवं नाटक

१०१-१८४

युग संवेदना : तात्पर्य तथा विवेचन के आधार --युगानुभूति, नाटककार की अनुभूति, नाटकीय रूपान्तर एवं रूपविधान । प्रसाद पूर्व तथा प्रसाद कालः मारतेन्दु से पूर्व प्रसाद तक, प्रसाद युग, प्रसादोत्तर कालः प्रसादोत्तर से पूर्व स्वतन्त्रता तक, स्वातन्त्र्योत्तर से सन १९६६ तक । उपसंहार ।

चतुर्थ परिच्छेद : वस्तु निर्माण

१८५-२२४

संघर्ष के सन्दर्भ में वस्तु-निर्माण --सार्थक घटना-विन्यास, घटना-विन्यास के अनिवार्य तत्त्वः नाटकीयता, कारण-कार्य सम्बन्ध, संयोजन में एकसूत्रता, मुख्य और गौण घटनारं, पूर्ण विन्यास में नाटकीय-भावना । वस्तु निर्माण के आयामः कार्य प्रधान, समस्या प्रधान, चरित्र प्रधान, वातावरण प्रधान, मिश्रित । उपसंहार ।

पंचम परिच्छेद : पात्र निर्माण

२२५ - २६८

संघर्ष के सन्दर्भ में पात्र-निर्माण। पात्र निर्माण के अनिवार्य तत्वः क्रियाशीलता, प्रतिक्रियावादिता, पारस्परिक विरोध, चयन एवं संतुलन, विश्वसनीयता एवं मातृहीनता। पात्रगत संघर्ष के आयाम : अच्छे-बुरे व्यक्ति का संघर्ष, व्यक्ति का परिवेश से संघर्ष, व्यक्ति का व्यक्ति से संघर्ष, व्यक्ति का मानसिक संघर्ष। उपसंहार।

षष्ठ परिच्छेद : नाटकीय संवेदना का संयोजन और प्रभाव

२६९ - ३२७

नाटकीय संवेदना का संयोजन, प्रभाव सूत्रः अर्थ, विशेषता, संयोजन के रूप एवं प्रभाव, प्रवेगः अर्थ, विशेषता, संयोजन के रूप एवं प्रभाव। नाटकः 'अंधा युग' - धर्मवीर भारती, 'जाबाड़ का एक दिन' - मोहन राकेश, 'आधे-अधूरे' -- मोहन राकेश, 'स्क और दिन' -- शान्ति मेहरोत्रा। नयी परम्परा के नाटक : 'ऊसर' -- सुवर्णेश्वर, 'तब के काँडे' -- सुवर्णेश्वर, 'मग्न स्तूप' के अज्ञात स्तम्भ -- राजकमल चौधरी, 'अपना-अपना जूता' -- लक्ष्मीकान्त वर्मा, 'तीन अपाहिज' -- विपिन अग्रवाल, 'ऊंची नीची टांग का जांधिया' -- विपिन अग्रवाल, 'अखबार के पृष्ठों से' -- विपिन अग्रवाल। उपसंहार।

सप्तम परिच्छेद : रंग माषण

३२८ - ३७५

माषा : नाटकीय सम्प्रेषण का विशिष्ट माध्यम

रंग माषण के आयाम : नाटक की अभिव्यक्ति, नाटक का सम्प्रेषण, नाटक की संरचना-विरोध, विराम या मौन, स्वर-शैली, हाव-भाव, गति। उपसंहार।

सहायक ग्रन्थ तालिका

क - त

अपनी बात

नाट्य-रचना को एक सतत अनुभूति की अभिव्यक्ति के रूप में जब माँ सोचा है, तो वहाँ फँसा हुआ एक काल्पनिक व्यक्ति की ये परीक्षितियाँ याद आई हैं -- "Time, the endless idiot, runs screaming 'round the world" (अर्थात् सान्निध्य अर्थ में अन्तहीन समय, जगत में अपने प्रवण्ड घोष के साथ निरन्तर घूमता जाता है ।) और लगा है कि बिन्हीं विशिष्ट नाटकों में समय का ऐसा ही निरन्तर, प्रवण्ड और उल्लेखनीय प्रवाह रहता है, जो कि नाटकीय जीवन के एक पूर्ण अनुभव को गहराई और सुक्ष्मता के अर्थ व्यक्त करने के लिए कलाकार को बाध्य करता जाया है । अनुभव को गहराई जो प्रवाहित अन्तहीन समय से उल्ला है और अभिव्यक्ति जो उस अनुभूति की रचनात्मक प्रस्तुति है, आन्तरिक संगीतात्मक स्वर संगति में समस्त कलाओं से श्रेष्ठ बन जाता है । संगीतात्मक स्वर-संगति का संवरण और श्रेष्ठ संयोजन प्रत्यावर्तन में बन्दी समय का ऐसा प्रस्तुतीकरण बन जाता है जो कि चिन्तन को उद्बुद्ध कर एक सुक्ष्म संवेदना को उभारता है, जिसमें मानवीय अनुभूतियाँ उदात्त या उर्वरमान हो जाती हैं । समय का प्रवाह अपनी आन्तरिक उल्लेखनीय जटिलता के कारण नाट्य साहित्य में बन्दी बनता है, भावक को इतिहास और भविष्य का गतिमान और सजीव चित्र देता है, जो जीवन तो है, पर केवल जीवन नहीं, जीवन का कलात्मक स्वरूप, गतिमान, जीवन्त, परिवर्तनशील और इसी कारण संघर्षपूर्ण । संघर्ष के माध्यम से, और कृति के अन्दर को एक नई क्षमता पहचान में आता है, एक रचनात्मक शक्ति का अनुभव होता है । कहने की आवश्यकता नहीं कि नाट्य गति और विलम्बिता में अपनी रचनात्मक साधकता को प्राप्त करता है, और गति नाटक के मूल में परिव्याप्त रहकर नाटक में संघर्ष को परिवर्तन को जन्म देता है । नाटक संघर्ष की परिकल्पना के कारण 'कलाओं' में श्रेष्ठ मान लिया जाता है और तब नाट्य में संघर्ष की स्थितियों पर अध्ययन की आवश्यकता अनुभव होती है, जो हिन्दी नाट्यालोका को

परम्परा में उभर होने का दुराग्रह नहीं पर आज ऐतिहासिक संदर्भ में उसका आवश्यकता का आग्रह है ।

नाटक में संघर्ष की परिचयना पश्चिम का देन रहा है । अरस्तु ने कार्य को नाट्य का प्राणत्व मानते हुए उसे व्यापक भाव-भुक्ति का था, तो उसके सामने ग्रीक त्रासदा का उदाहरण था । ग्रीक त्रासदा में दो शक्तियों के बीच का द्वन्द्व नहीं है, पर वहाँ प्रत्येक शक्ति अपने में दो विरोधा तत्वों को लिए हुए है, ये विरोधा तत्व बाह्य दबाव, देवीय, के अन्तुलन में उल्लिखित होते हैं । दूसरे शब्दों में त्रासदा में संघर्ष का परिचयना इस रूप का निर्वाह करता है कि समा न्याय संगत या दोषमुक्त है पर वास्तव में कोई भी न्यायी वहाँ नहीं है । अन्तर्व्याप्त कल्पना और भय के बीच उल्लिखित किया जाता भावक पूर्ण नाटक में संघर्ष के तनाव को अनुभव करता है, जोदियस या एण्टोगान' के प्रत्यक्ष द्वन्द्व को नहीं । किन्तु जब परवर्ती आलोचकों ने अरस्तु के कार्य को जो संघर्ष, तनाव और गति के तत्वों को जोड़ित करता है, संघर्ष (Conflict) के रूप में व्याख्यायित किया तो यह कार्य संघर्ष (Conflict), संक्रान्ति (Crisis), संघर्ष (Struggle), विरोध (Up against) की परिभाषाओं और व्याख्याओं में संघर्ष का उस परिचयना से असंख्य प्रकार के द्वन्द्वों के रूप में व्याख्यायित हुआ । त्रासदा (Tragedy) की कल्पना में रखते हुए भी व्याख्या और विश्लेषण एक आदर्श नाटक के तत्वों, गति और द्वन्द्व, (शब्द किन्तु प्रायः Conflict ही रहा) में हुई । कामु को उद्धृत करें तो कहना होगा कि पश्चिम में ब्राह्मण के बाद वास्तविक त्रासदा के लिए वातावरण ही नहीं रहा था, क्योंकि उसके अनुसार केवल धर्म और केवल बुद्धि में त्रासद कल्पना सम्भव नहीं होती। त्रासद कल्पना तभी सम्भव होती है, जब व्यक्ति पूर्ण आशा में भी सन्देह को लेकर चलता है । अर्थात् अपनी समस्त उपलब्धियों पर अभिमान करते हुए भी उनको अर्थहीनता के भय की चेतन-अचेतन में कहाँ अनुभव करता है । देखा जाय तो युग में ऐसा वातावरण तृतीय विश्वयुद्ध के बाद ही प्रस्तुत होता है, जब धर्म और बुद्धि से सम्पृक्त व्यक्ति की सारी शक्तियाँ प्रत्यावर्तन में मनुष्य मात्र के लिए सन्देह और निराशा के बोध को तोला करती हैं । इस कारण तृतीय विश्वयुद्ध के बाद का पश्चिमी नाट्य साहित्य १ 'लिरिकल एण्ड क्रिटिकल' पुस्तक देखिए

रचनात्मक परिरक्षता में ग्रीक ब्राह्मणों का और प्रत्यावर्तित होता है, नाटक में कार्य का परिरक्षना भी ग्रीक ब्राह्मणों का और उन्मुख होता है, जहाँ संघर्ष का तात्पर्य रहा है, पूर्ण नाटकीय परिरक्षना में संघर्ष न कि शान्ति अर्थ में दो पात्रों या पात्रों की उच्छ्वासित या स्थितियों या फलनों से है। पश्चिम की इतनी लम्बी नाटकीय परम्परा, (सोफोक्लाज से, लगभग ४४२ बा०पू०, अब तक) जो स्थूलतः कार्य के संघर्ष-रूप-संघर्ष के प्राप्ति में रखा जा सकता है, के आधार पर हिन्दी नाट्य साहित्य की सौ वर्षों की ऊबड़-खाबड़ रूप से चला आ रहा परम्परा को उस नाटकीय तत्त्व के माध्यम से आँकना जो भारतीय नाट्य शास्त्र को देना न रहा हो, सम्भवतः दुराग्रह ही प्रतीत हो, पर नाटकीय परिरक्षना में संघर्ष तत्त्व एक अनिवार्य तत्त्व है, क्योंकि रचनात्मक स्तर पर संघर्ष अन्तर्भूत तत्त्व है। नाट्य कहने से एक रचनात्मक कला की अनुमति होती है, यह अनुमति जो भावों को सुझाए प्रभावित कर उद्घोषित करती है और प्रत्यावर्तित में भावों को प्रतिक्रिया में अपना अन्तिम साधकता पाता है। गति उसका प्राण है, केवल वाह्य मार-पीट के अर्थ में नहीं, पर नाटक का रचनात्मकता में अन्तर्निहित गति जिसे पढ़ते हुए या देखते हुए केवल पढ़ा और देखा ही नहीं जाये पर प्रत्येक मस्तिष्क के कैनवस पर उसे निर्मित होते अनुभव किया जा सके। इधर 'नटरंग' के माध्यम से भी प्रायः ऐसे लेख पढ़ने को मिले हैं, जिनमें नाट्य को रचनात्मक पक्ष पर आँकने का आग्रह किया गया है। उबुड-प्रबुड नाट्य-धर्मियों को यह मार्ग निःसन्देह इस बात का आग्रह है कि आलोचना के स्तर पर अब नाटकों को रंगमंचावली परिरक्षित में उनकी रचनात्मक साधकता को देखना ही रंगमंच के लिए स्वस्थ दृष्टिकोण देगा। फिर प्रसादोपर काल के नाटकों में भारतीय भाव-भूमि तो नहीं कुटी किन्तु परम्परित नाट्य-विधान अवश्य कुट गया। 'अंधा युग' या 'जाबाड़ का एक दिन' में सम्भवतः दुराग्रहपूर्वक 'रस' दिखाया भी जा सके, किन्तु मुझे खर, लक्ष्मीकान्त वर्मा विपिन अग्रवाल के नाटकों में ऐसा बिलकुल सम्भव नहीं है। हिन्दी नाट्य-साहित्य प्रसाद के बाद जिस भी थोड़े-बहुत रूप में सामने आया है, उसके अवलोकन पर कृतित्व पक्ष की बदलती मान्यताएँ बाध्य करती हैं कि उन्हें साहित्यिक-भाव-भूमि को अपना रंगमंच की कलात्मक वैज्ञानिक भाव-भूमि पर आँका जाये। पश्चिम के नाटकों की समृद्ध परम्परा के समानान्तर हिन्दी नाट्य-परम्परा को रखना दुराग्रह होगा, इसलिए

चाहते हुए भी इस शोध-प्रबन्ध में ऐसा नहीं किया गया है। पर यह प्रयत्न किया गया है कि पश्चिम में नाटकों की गति और रचनात्मकता अर्थात् संघर्ष के कारण जो विशिष्टता दी है, वह विशिष्टता आज नये जन्दाज में विकसित होते हिन्दी नाट्य में है या नहीं। इस कारण संघर्ष तत्व को परिकल्पना सीमित संकुचित दायरे में बंधी नहीं है, अस्तु अपनी व्यापकता में पूर्ण नाटक की रचनात्मकता को लेकर चला है। इस प्रकार शोध प्रबन्ध का ताना-बाना, 'नाट्य रचनात्मक क्रिया व्यापार है, के उद-गिद बुना गया है और उसकी सार्थकता अन्तर्निष्ठ द्विधाश्रिता में माना गई है, जो अन्ततः संघर्ष है, विरोध और तनाव है, प्रत्येक नाटकाय उपकरण में है और मूलतः नाटकीय परिकल्पना में है।

इस आधार पर प्रारम्भिक स्तर पर जीवन और कला के उद्गम तथा विकास में संघर्ष की प्रवृत्ति को अन्तर्निहित दिखाकर जीवन और कला के संघर्ष को कलाकार के रचनात्मक संघर्ष से सम्बद्ध किया गया है। द्वितीय स्तर पर संघर्ष के सिद्धान्त पदा को उठाया गया है और जिन सिद्धान्तों की व्याख्या की गई है, उन्हीं के आधार पर नाटकों के क्रमशः विश्लेषण का प्रयास हुआ है।

विश्लेषण के प्रथम सोपान युग संवेदना, नाटककार एवं नाटकों के परिप्रेक्ष्य में महत्त्व युग और नाटककार के मनोमन्थन को दिया गया है और यह देखने का प्रयास किया गया है कि युग संवेदना कहाँ तक या किस स्तर पर रचनात्मक कृति के मूल में अन्तर्निहित रहती है। यहाँ भारतेन्दु से प्रारम्भ करने का उद्देश्य केवल यह देखना है कि क्यों हमारी नाट्य-परम्परा का विकास एक परिष्कृत विकास का रूप नहीं ले सका और कैसे धीरे-धीरे हिन्दी नाट्य का रूप बदलता गया है। यहाँ स्थूल और संक्षिप्त रूप में कुछ ऐसे नाटकों का विश्लेषण कर दिया गया है, जो संघर्ष की दृष्टि से कुछ उपलब्ध नहीं करा पाते हैं।

'वस्तु-निर्माण' के सन्दर्भ में नाटक की कथा की अपेक्षा उस कथा को निर्मित करने वाली स्थितियों या घटनाओं के संयोजन तथा उनके संयोजन से संघर्ष की सम्भावनाओं पर प्राथमिक दृष्टि से विचार किया गया है। इसी प्रकार 'पात्र निर्माण' के अन्तर्गत पात्रों के चारित्रिक विकास की अपेक्षा, व्यक्तित्व तथा पूर्ण नाटकीय व्यापार के परिप्रेक्ष्य में, उनके कार्य पर विचार हुआ है तथा नाटकीय संवेदना का निर्माण और

प्रभाव' के परिप्रेक्ष्य में नाटकीय संवेदना के संयोजन और उसके रचनात्मक प्रभाव पर मनन करने का प्रयास है। इसी सन्दर्भ में भुवनेश्वर, लक्ष्मीबान्त वर्मा, विपिन अग्रवाल आदि के नाटकों को उनकी आन्तरिक संवेदनाय कलात्मकता के कारण लिया गया है।

'नई परम्परा के नाटक' कहकर उन्हें किसी नाम से विभूषित करने का उद्देश्य नहीं रहा है, केवल विश्लेषण की सुविधा के लिए ऐसा लिया गया है।

इन तीनों प्रमुख सौपानों में क्रमशः एक नाटक का संबंध के परिप्रेक्ष्य में रचनात्मकता को उसके अलग-अलग माव-सम्प्रेषण को महत्व दिया गया है। इसी आधार पर 'वस्तु-निर्माण' में जो नाटक अत्यन्त शिथिलता की अनुभूति देते हैं, उन्हें 'पात्र निर्माण' के सन्दर्भ में छोड़ दिया गया है तथा 'नाटकीय संवेदना' के सन्दर्भ में केवल उन कुछ नाटकों की चर्चा की गई है, जिनमें नाटकीय संवेदना का तत्त्विक रूप में अलग-अलग रचनात्मकता की अनुभूति देती है।

'रंगमाषण' के सन्दर्भ में नाटक की भाषा को केवल माध्यम की ओर ध्यान रचनात्मक भाषा के रूप में स्वीकार कर नाटकीय सन्दर्भ में उसके महत्व को देखा गया है। इसके अलावा देखा जाय तो नाटक की रचनात्मकता अभिनेता, दृष्टार्थकन, प्रकाश, संगीत, वेशभूषा तथा प्रेक्षक द्वारा भी पोषित होती है, किन्तु यहाँ अपना सीमाओं के कारण उनको केवल स्पर्श ही किया गया है। वस्तुतः रंगमंच के इन शेष उपकरणों की समग्रता से देखने के लिए स्वतंत्र शोध-प्रबन्ध की आवश्यकता होगी।

इस सम्पूर्ण विचार-विवेचन में कठोर गुरु किन्तु सौहार्दिक अभिभावक, मेरे श्रेष्ठ गुरु डा० रघुवंश, रीडर, हिन्दी विभाग, का पग-पग पर मिला निर्देश ही मेरी शक्ति रहा है। उनके अमूल्य विचार-विमर्श ने निराश होते मन को उत्साहित किया है, विशृंखलित होते विचारों को सही दिशा का अनुसरण कराया है, और मेरे मानस-चक्रों को सुलने का अवसर दिया है। कार्य समाप्त के इस क्षण में 'धन्यवाद' शब्द मुझे बहुत साधारण प्रतीत होता है और शब्दों का अभाव यह बोल देने लगता है कि धन्यवाद की इस औपचारिकता में मन का वास्तविक कुछ कमी व्यक्त नहीं हो पायेगा।

कुछ ऐसी ही असमर्थता तब भी अनुभव होती है जब मैं श्रेष्ठ प्रो० लक्ष्मीसागर बाबूजी, अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, की अनुकम्पाओं के प्रति अपनी कृतज्ञता की आभार प्रदर्शन को

भाषा में बांधना चाहती हूँ । इस विश्वविद्यालय की शोध-विद्यार्थी होने का सामान्य मुझे उन्हीं की अनुकम्पा से मिला । इन तीन वर्षों के अनन्तर उन्होंने मुझे आर्थिक और जैव प्रकार की दूसरी सुविधाएँ प्रदान कर हार्दिक रूप से मेरे कार्य की प्रगति की वाचना कर, सदा मुझे प्रोत्साहित किया है ।

डा० कामिल बुल्के मेरे पूजनीय हैं और उन्होंने ही रांची से विदा वेला की एक संध्या को अपने 'मायके' के सब्ज बाग दिखाकर शोध करने की प्रेरणा मुझे दी थी और फिर बीच-बीच में अपने 'मायके' आकर मेरी अच्छी लौज-सबर भी ली है । वस्तुतः मेरा यह कार्य इसी पूजनीय, कर्मठ धर्मपिता को समर्पित है । आदरणीय डा० हरदेव बाहरी और डा० सिद्धनाथ कुमार की मैं विशेष आभारी हूँ, जिन्होंने मुझे विषय-चुनाव में विशेष सहायता दी थी और बाहरी जी का वह अविस्मरणीय 'बैटी' सम्बोधन इलाहाबाद विश्वविद्यालय से शोध-कार्य करने की इच्छा को दृढ़ता दे गया था । मैं पं० रामहित जी जिपाठी की हृदय से आभारी हूँ, जिन्होंने जल्पावधि में उत्तरदायित्वपूर्ण ढंग से इस शोधप्रबन्ध का टंकण कार्य सम्पन्न किया है ।

राष्ट्रीय पुस्तकालय, कलकत्ता, ब्रिटिश काउन्सिल, रांची , पूजनीय बुल्के जी के व्यक्तिगत पुस्तकालय, साहित्य सम्मेलन, प्रयाग की मैं विशेष अनुगृहीत हूँ, जहाँ से आवश्यक पुस्तकें मुझे उपलब्ध होती रही हैं और राष्ट्रीय पुस्तकालय में मिले उन विद्वानों के प्रति मैं आभारी हूँ, जिनके साथ यदा-कदा चर्चा करते हुए अनेक महत्वपूर्ण बातों या पुस्तक का ज्ञान मुझे हुआ है ।

और इन सब के साथ मैं अपने सभी बन्धु-बान्धवों को कदाचित् नहीं भूल सकती, जिनके अगाध स्नेह और सहयोग मुझे मिला है । इन अपनों के प्रति আমার প্রদর্शन করুঁ তাঁ যে নারাজ হৌতেহঁ और कुछ भी न कहूँ, ऐसा भी नहीं हो पाता, अतः आभायाचना सहित मन की बात कहने का साहस कर लिया है ।

मार्च १५, १९७१ई०

Devi Prasad
(ड० सुपेन्द्र कलसी)

प्रथम परिच्छेद : संघर्ष का स्वरूप

सम्पूर्ण जीवन-दृष्टि में संघर्ष

व्यक्ति एवं प्रकृति

व्यक्ति एवं समाज

संस्कृति में संघर्ष

मूर्त्यो में संघर्ष

व्यक्ति का संघर्ष

कला में संघर्ष

कलाकार एवं सृजनशीलता

रचनात्मक प्रक्रिया में संघर्ष

कलाकारों के उद्भव एवं विकास में संघर्ष : नृत्य

नाट्य : उद्भव में संघर्ष

नाट्य : विकास में संघर्ष

उपसंहार

“वस्तुओं में यह तत्त्व रूप से अन्तर्निहित है कि सफलता की किसी भी सिद्धि से, चाहे वह जिस भी स्तर की हो, अधिकाधिक संघर्ष की आवश्यकता निःसृत होती है ।”

-- वाल्ट विट्मैन

प्रथम परिच्छेद

-०-

संघर्ष का स्वरूप

सम्पूर्ण जीवन-दृष्टि में संघर्ष

अनुभूति के द्वन्द्व से प्राणी के जीवन का आरम्भ होता है । जिस प्रकार कलाकार की कला उसके मन के द्वन्द्व की प्रतीक है, उसी प्रकार विश्व के द्रष्टा कलाकार ईश्वर की यह सृष्टि-रचना उसके मन का संघर्ष ही तो है । सारा ब्रह्माण्ड और उसकी प्रकृति, समाज और संस्कृति, व्यक्ति और उसका जीवन संघर्ष के झूलों से टकराता अग्रसरित होता चलता है । जीव और जगत् का उन्नति, गति और प्रगति संघर्ष में ही है । संघर्ष वह शाश्वत नियम है, जो सारे ब्रह्माण्ड को उसके अस्तित्व को बनाये रखता है । व्यक्ति जब तक संघर्ष करता है, तब तक जावित कहलाता है, और उसकी निष्क्रियता की स्थिति मृत्यु हो जाती है । प्रकृति जब तक संघर्ष के वृत्त्याचक्र में प्रत्यावर्तन करती है, तभी तक वह उपयोगी है, अन्यथा उपेक्षा पाय बन जाती है । अपने-अपने स्वरूप में दोनों पूर्ण हैं । यह पूर्णता अनेक आकारों, जो अपनी गतिशीलता के कारण नये स्वरूप निर्मित करते हैं की नियमबद्ध प्रगति से आबद्ध रहती है । व्यक्ति कितना भी अन्तर्मुखी क्यों न हो, उसकी चेतना उसे बहिर्मुखी होने को प्रेरित करती है, उसका स्वांगी जीवन परिवर्तन-वृत्त की गतिशीलता की कामना करता है, परिवेश और परिस्थिति के नव रूप की अभ्यर्थना करता है, और प्रकृति, अपने गौरवमय, सौन्दर्यमय एवं मव्य रूप में मर्यकर विनाशकारी रूप भी धारण करती है । प्रकृति यदि रंगमंच देती है तो उसपर व्यक्ति अभिनय करता है । एक पीढ़ी- युवा पीढ़ी जब अभिनय कर रही होती है तो

दूसरा पोढ़ी-बोती या वृद्ध-उस अभिनय को देखता है और उसका आलोचना करता है । रंगमंच के पोढ़े तीसरा पोढ़ा, जो युवा पोढ़ी का स्थान लेने के लिए अपने विकास-काल में होता है-- उस अभिनय एवं आलोचना को देखता तथा सुनता है । युवा पोढ़ी द्वारा स्थापित मूल्यों में से वह अपने अभिनय के लिए कुछ मूल्यों का चुनाव कर लेती है । जब यह तीसरी पोढ़ी प्रकृति-प्रदत्त रंगमंच पर उतरता है, तब पहली पोढ़ी प्रेक्षक एवं आलोचक बनता है तथा अपने द्वारा स्थापित मूल्यों का नवीन व्याख्या का विरोध करती है । यह क्रम चलता रहता है । यही जीवन है । जीवन का सत्य, उद्देश्य कार्य और परिणाम इसी संघर्ष में है । गाता का कर्म और जीवन का संघर्ष एक-दूसरे से बहुत दूर नहीं, स्पाकार में मले हा भिन्न हों । एक जीवन को निष्काम कर्म की शिक्षा देता है और दूसरा उद्देश्य सामने रखकर व्यक्ति को संघर्ष की प्रेरणा देता है । एक व्यक्ति को जीवन का महत्त्व समझाकर कर्म की महत्ता की व्याख्या करता है और दूसरा जीवन की जटिलताओं का निराकरण कर संघर्ष की अनिवार्यता सिद्ध करता है । सारी रचनात्मक क्रिया-प्रक्रिया के मूल में ब्रह्माण्ड और व्यक्ति का व्यक्तिगत तथा पारस्परिक संघर्ष निहित है, वे एक-दूसरे पर आघात तो करते हैं, प्रभावित भी करते हैं ।

व्यक्ति एवं प्रकृति / प्रकृति और व्यक्ति एक-दूसरे के पूरक हैं । इनके पारस्परिक
का सम्बन्ध पर आज तक पर्याप्त चर्चा हुई है । हेब्रूय सालमिस्ट
संघर्ष ने सदियों पूर्व लिखा था कि --^१ हे ईश्वर, तुमने व्यक्ति
को अपने से थोड़ा नीचा बनाया और उसे प्रसिद्धि एवं सत्कार
का ताज पहनाकर, अपने हाथों से रचित ब्रह्माण्ड पर शासन करने के लिए उसे छोड़
दिया और सभी वस्तुयें उसके पैरों पर न्योहावर कर दी^२ । यह एक विचार था ।
दूसरा विचार 'स्कलीजिस्ट्स' के सूचीपत्र लेखक ने प्रकट किया था --^३ जो भी
व्यक्ति पर घटित होता है, वही जानवर पर भी । व्यक्ति पशु से कहीं भी श्रेष्ठ
नहीं है ... सभी मिट्टी हैं और सभी मिट्टी में वापिस जायेंगे ।^४ यह व्यक्ति के

१ बेसिक एस०ई० फ्रास्ट बु० : बेसिक टीचइन्ग्स आफ़ द ग्रेट फिलॉसफ़ : स् पृ० ५३

प्रति नितान्त निराशावादी सिद्धान्त रहा है। व्यक्ति कुछ नहीं, शक्ति विहीन, प्राक् प्रतिष्ठा विहीन दुःख^खमरा 'कीड़ा' है। उसका जीवन 'व्यथा का रूप है', 'आंसुओं और यातनाओं से अवगुंठित है।' वह सहता है, संघर्ष करता है और ब्रह्माण्ड की शक्ति द्वारा नष्ट कर दिया जाता है। कुछ ने आशावादी सिद्धान्त रस व्यक्ति को सर्वसर्वा माना। कहीं व्यक्ति से ब्रह्माण्ड का यात्रा हुई और कहीं ब्रह्माण्ड से व्यक्ति तक का, किन्तु प्रत्येक अवस्था में ब्रह्माण्ड व्यक्ति के संबंध में आया हो। ब्रह्माण्ड और जीव का, किसी भी वस्तु या स्थिति के प्रति, प्रतिक्रिया या परिवर्तन नियम एक ही समान हैं। जैसा व्यक्ति-मास्तिष्क तर्क करता है, वैसा ही ब्रह्माण्ड भी। व्यक्ति की इच्छा और प्रकृति की इच्छा दोनों रचनात्मक प्रक्रिया के मूल हैं। सारा ब्रह्माण्ड अपने संक्षिप्त रूप में व्यक्ति में निहित है। व्यक्ति एक प्रारूप है, ब्रह्माण्ड उसका कार्यान्वयन। अन्तर इतना ही है कि प्रकृति की निर्माण-प्रक्रिया अचेतन रूप में स्वाभाविकता से होती रहती है, किन्तु व्यक्ति उसपरिवर्तन को अनुभव करता है, उसकी चेतनता बनो रहती है। हीगेल ने व्यक्ति में किसी भी वस्तु के प्रति तर्क-संगत प्रक्रिया को स्वीकार किया^१। उसका विश्वास है कि व्यक्ति कोई सिद्धान्त (थीसिस) रखता है, जैसे युद्ध एक बुराई है। फिर उसका संश्लेषण (एन्टी थीसिस) प्रस्तुत करता है कि युद्ध एक अच्छाई है। फिर उसका संश्लेषण (सि: थीसिस) कि युद्ध से उत्पन्न बुराइयों के अलावा उससे कुछ नये मूल्य भी स्थापित होते हैं। परिवर्तन जीव और जगत् का सार्वभौम नियम है। जल बदल कर बर्फ बन जाता है, हवा आंधी में बदल जाती है, कली फूल और फल में, यह गति प्रत्येक वस्तु में रहती है; यहां तक कि अत्यन्त ठोस द्रव्यों के वाली वस्तु भी संघर्षमय आयामों से गुजरती है। वैज्ञानिक सत्य है कि एक विशाल भूमिसिखण्ड के क्रमशः परिवर्तन से द्विपों का निर्माण हुआ^२। यह सारा ब्रह्माण्ड एक

१ एस०ई० फ्रास्ट जू० : 'बेसिक टीचिंग्स आफ ग्रेट फिलॉसफ़ी:स', पृ०७१

२ पैट्रिक स्म०हरले द्वारा लिखित लेख : 'साइंटिफ़िक अमेरिकन (अप्रैल ६८), पृ०५३

अनुभवों की मव्यता तथा सम्पूर्णता के सहयोग का ब्रह्माण्ड है । उसमें हम विज्ञान के नियम पाते हैं तथा सत्य, शिव और सुन्दर की कामना करते हैं । आधुनिक विज्ञान हमें इस तथ्य को अस्वीकार नहीं करने देता कि वास्तविक संसार वही है जो वैज्ञानिक पाता है । किन्तु यह भी सत्य है कि मात्र वैज्ञानिक द्वारा अन्वेषित ब्रह्माण्ड ही सत्य नहीं है, इस ब्रह्माण्ड में व्यक्ति मस्तिष्क, उसकी इच्छायें, आशायें, भय, प्रेम और घृणा, स्वप्न तथा पराजय भी है । उसके लिए यह ब्रह्माण्ड संघर्ष का रंगस्थल है, स्वप्न और यथार्थ का, इच्छा तथा सर्वज्ञ का । अतः ब्रह्माण्ड अपने अन्तः स्वं बाह्य रूप में चिरन्तन है । अन्तः स्वं व बाह्य रूप में सामन्व्यस्थ स्थापित करने में व्यक्ति को अन्तर्गत होना पड़ता है । इस प्रक्रिया में कहीं वह अपना इच्छाओं और भावों के अधीन है और कहीं प्रकृति-शक्ति के । कोई भी चेतन संगठन अपने बाह्य जगत् से तभी सम्बन्ध स्थापित कर पाता है, जब जाव(सेलस्) स्वं अप्ण (पःटीकलस्) के बीच अन्तर्सम्बन्ध हो^१ । यदि व्यक्ति की आन्तरिक योग्यता बाह्य स्थितियों द्वारा प्रताड़ित होता है तो वह विद्रोह करता है ।

<p>व्यक्ति स्वं समाज का संघर्ष</p>	<p>व्यक्ति अपने परिवेश से इन रूप में संघर्ष करता चलता है कि वह उससे अधिक-से-अधिक सुयोग्यता को प्राप्त कर सके । व्यक्ति के ये परिवेश स्वं गौरव की लालसा उसे सामाजिक जीव बनाते हैं । जब पहली बार, मिल के अनुसार^२, एक</p>
--------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

व्यक्ति ने दूसरे व्यक्ति के प्रति पारस्परिक सम्बन्ध स्वं शान्ति की कामना की होगी, उसी दिन समाज की नांव पड़ी होगी । यह समाज विभिन्न समुदायों स्वं समूहों का समन्वय स्वं संगठन है । प्रत्येक समुह के अपने रीति-रिवाज, आचार-व्यवहार और नियम होते हैं । व्यक्ति जिस समुदाय से सम्बन्धित रहता है, उस समुदाय की विचारधारायें उसमें गहरे स्थान बनाये रखती हैं । समुदाय-विशेष

१ जी० मरफी : 'इन इन्ट्रॉक्शन टू साइकलॉजी', पृ० १३

२ बुडब्रिज रैले : 'मैन एण्ड मारल्स', पृ० ३६०

का व्यक्ति कितना भी अपने समूह को रूढ़ियों, रीति-रिवाजों से बचना चाहे, पर वे अचेतन में अवश्य ही अपना अस्तित्व बनाये रखता है । व्यक्ति जब वाह्य जगत् के सम्पर्क में आता है तो उसके अपने ये संस्कार वाह्य सत्त्यों को स्वीकार नहीं कर पाते । वाह्य सत्य के रूप में व्यक्ति चेतना में आने वाले सामाजिक तथ्य गन्तरिख होने का प्रयत्न करते हैं और मनुष्य यदि इन वाह्य सत्त्यों को स्वीकार कर लेता है तो भी वह उन्हीं तथ्यों को अपने समुदाय में प्रकट करता है जो उसकी (समुदाय की) विचार-धारा के अनुकूल होते हैं, या समुदाय की रीतियों में अपना स्थान बना सकने योग्य होते हैं ।

व्यक्ति-विशेष अपने में एक समाज लेकर चलता है । उसका यह आभ्यन्तर समाज ही वाह्य समाज से टक्कर लेता है । इस टकराव से उत्पन्न आयाम व्यक्ति की प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से प्रभावित करते हैं । मनुष्य परिवर्तनों को उतना सहजता से स्वीकार नहीं करता, जितना उसके प्रति प्रतिक्रिया करता है । किसी भी परिस्थिति के अनुरूप स्वयं को ढालने में वह बाधार्थ उपस्थित किया करता है^१ । वह उन्हीं परिवर्तनों में सहायक होता है, जिनसे उसे स्वयं कुछ श्रेष्ठ प्राप्त हो रहा हो । हक्सले तथा हाब्स के अनुसार आदिम पुरुष का जीवन निरन्तर युद्ध का था । प्रत्येक व्यक्ति सभी प्राकृतिक तथा कृत्रिम बाधाओं से अपने अस्तित्व के लिए संघर्षरत था । अस्तित्व के संघर्ष ने व्यक्ति को नितान्त प्रमण और आसट के जीवन से पशुपालन स्व सैतो बाड़ी का जीवन दिया था, और एक स्थान पर बसने की आवश्यकता ने समाज को । समाज के अस्तित्व में आने से व्यक्ति का व्यक्ति के विरुद्ध युद्ध निर्यन्त्रित हो गया, जिससे एक की स्वतन्त्रता दूसरे की स्वतन्त्रता का हनन ना करे ।^३

१ जी० मरफी : 'सेन इन्ट्रॉक्शन टू साइक्लॉजी', पृ० ५४६

२ बुडब्रिज रैले : 'मेन एंड मारल्स', पृ० ३६०

३ ,, ,, ,, पृ० ३६०

सामाजिक विकास के सिद्धांत में ही कुछ ऐसे मूल तत्व होते हैं, जो समाज के वर्गीकरण का कारण बनते हैं। प्रमुख कारण आर्थिक, राजनैतिक, धार्मिक हो सकते हैं। भारतीय सभ्यता के विकास में ऋग्वेदिक कालीन समाज में भी कुछ ऐसी परिस्थितियाँ आयीं, जिनसे पृथक्-पृथक् वर्गों का जन्म प्रारम्भ हो गया था। डॉ॰ गेटवेल के अनुसार स्कता और सम्बन्धों को दृढ़ता के लिये जिस धर्म का आव्हान उन्होंने किया था, उसके अनुष्ठान बड़े ही विस्तृत स्वरूप दुःसह थे^१। इन क्रिया-कलाप को पूरा करने के लिए पुरोहित वर्ग बना। देश की अन्तः स्वं वाह्य आक्रमणों से सुरक्षा के लिए शक्ति-शाली पुरुषों का वर्ग वात्रिय कहलाया^२। समाज का आर्थिक व्यवस्था सन्हालने वाले वैश्य तथा सेवा करने वाले कालान्तर में दास मान लिये गये। वस्तुतः यह वर्गीकरण जातिगत न होकर समाजगत था। यदि कहा जाये कि कार्यवितरण मात्र था तो अत्युक्ति न होगी, किन्तु आगे चलकर यही वर्ग-व्यवस्था वर्ण-व्यवस्था के रूप में बदल गयी, जिसने व्यक्ति और समाज के विरन्तर संघर्ष को जन्म दिया। एक वर्ग स्वयं को दूसरे वर्ग से अधिक सम्पन्न तथा ऊँचा समझने लगा। आर्थिक स्थितियों से यह विषमता और भी आती गयी। आर्थिक मूल्यों ने इन चार वर्णों को भी सम्पन्नता की दृष्टि से अमीर-गरीब तथा मध्यवर्ग में विभाजित कर दिया। यद्यपि कुछ विद्वान् इसे व्यक्ति की अव्यवहारिक स्वं अपरिपक्व बुद्धि का उपज मानते हैं^३। सभ्यता के प्रथम सौपान तक पहुँचते-पहुँचते मनुष्य में अर्थ-संचय और अर्थ-प्रदर्शन की भावना जागृत हो चुकी थी। समाज में आदर पाने का मायदण्ड वैभव मान लिया गया था। मानव-जाति विज्ञान के महान् पथ-प्रदर्शक फ्रैंज बोस ने देनकर आर्यलैंड के हंडियन के वर्णन में बताया कि किस तरह ये लोग एक-दूसरे पर अपना प्रभुत्व

१ डा० बेनीप्रसाद : 'हिन्दुस्तान की पुरानी सभ्यता', पृ० ४२-४३

२ 'ऋग्वेद' XXXIX XXX XXXXXX

३, ४, ५ रावबारी सिंह 'दिनकर' : 'संस्कृति के चार अध्याय', पृ० ५३.

६ जॉन दिवे : 'ह्यूमन नेचर स्पष्ट कॉनक्लूट', पृ० ३

स्थापित करने के लिए धन को जलाया करते थे^१। आर्थिक स्वतन्त्रता--जो पाश्चात्य रूप से गलत एवं नाश वाले रास्ते पर चली गया था, तथा सेनाशक्ति--जो अशस्त्रों से लैस थी^२, प्रभावशाली व्यक्ति को कबोलों में बांध सका था। कुछ यह मानकर चलते हैं कि धर्म, राजनीति, साहित्य, विज्ञान आदि किसी न किसी रूप में आर्थिक मूल्यों से प्रभावित होते-हाते हैं^३। बाद और जटिल दुः-नातियों के आविष्कार तथा यातायात के जल, थल साधनों की प्रगति के साथ ही आर्थिक आत्मनिर्मिता समाप्त हो गयी, और 'बाजार', जिन्में चीजों का लेन-देन मोल-भाव है-- अस्तित्व में आया। प्राचीन व्यवस्था के टूटने से अनेक देशों में ही वहाँ अन्तर्राष्ट्र में व्यापार बढ़ा, जिसने एक प्रकार की वाणिज्य क्रान्ति ला दी। इस क्रान्ति ने समाज को 'तीव्रता, मितव्ययिता, सावधान परियोजनाएँ, सुदूरमविषय के सत्यों पर चिन्तन' जैसे मूल्य दिये तथा सामाजिक आचार-विचार को प्रभावित किया^४।

व्यक्ति टूटते संयुक्त पारिवारिक के कारण और मां स्कांगो हो रहे थे । सारे जीवन में व होड़-सा लग गया । आगे बढ़ने, ऊंचे उठने, आत्मरक्षा करने की ही प्रतिबद्धता ने जीवन की हार और जात के मापदंडों में बदल दिया । ऐसे बहुत कम विवेकशील व्यक्ति रह गये, जो अपना स्व सामाजिक स्थिति को विवेकपूर्ण रूप में ग्रहण कर चलते । शायद एवं वाणिज्य के इस संघर्ष ने तर्कवाद, व्यवहारिकता, आत्मसंयमता को प्रसूतता दी । व्यक्ति तर्क को महत्व देने लगा और सभी प्रश्नों का उत्तर वह तर्क से पाने की चेष्टा में विश्वास करने लगा । तर्कशील प्रणाली की शीघ्रता के साथ गणित एवं ज्योतिषशास्त्र सामने आया, जिसने व्यक्तिगत देवता का सामना

१ बुढाब्रिज रेल : 'मन रूढ मारल', पृ० ५२०

२ जी० मरफ़ी: 'एन इनट्रॉडक्शन टू साइकलॉजि', पृ० ५४०

५० ५२१

४ " " " ५० ५०१

५. वन, व्यापार तथा वाणिज्य आधुनिक चिन्तन को बदलने के ^{आयन} ~~व्यापक~~ रहे हैं।

--जॉन हरमन रानडल : 'मैकडन्या आऊ दी माडर्न माइन्ड', प० ११३

करने के लिए संप्रयोजन विश्व के बदले कमल: स्वर्यात्रि विश्व दिया ।
वाणिज्य क्रान्ति का अनुसरण औद्योगिक क्रान्ति ने किया । विद्युत शक्ति से
चलायी जाने वाली बड़ी-बड़ी मशीनों के उत्पादन एवं प्रयोग से अच्छा, सस्ता और
अधिक मात्रा में समान मिलने लगा । औद्योगिक क्रान्ति ने अव्यक्तिगत शक्तियों
जैसे आधुनिक सहयोग, को प्रोत्साहित किया जिस हेतु स्वार्थ रहित, सर्वसाधारण
के लिए उत्पादन बड़ा तथा धन का प्रबन्ध सुरक्षित हार्थों में आया । किन्तु
औद्योगिक उन्नति ने व्यक्ति जीवन का भी पर्यावरण कर दिया । मनुष्य का
वृद्धि मशीनों के बटन दबाने और कक्षपुर्जों की गति देखने में हो लग गया । इस
क्रान्ति ने व्यक्तिवाद, व्यवहारिकता, विज्ञान, बुद्धिवाद आदि को प्रभावित किया ।
देखा जाये तो जब कभी भी आर्थिक प्रणाली में कोई प्रमुख अन्तर आता है--धन
का उत्पादन तथा वितरण एक विभिन्न प्रकार के ढंग से किया जाता है-- तो
निश्चित रूप से परिवार, धर्म, कला एवं विज्ञान उससे प्रभावित होते हैं । आर्थिक
स्तर पर कोई भी अन्तर्गत नया प्रारूप राजनीतिक, पारिवारिक एवं सामाजिक
सम्बन्धों में नये मुख्य देता है । फिर भी यह सोचना अधिक सार्थक लगता है कि
परिवर्तन चाहे कितने भी क्षणिक या प्रकट क्यों न हों, सभी कारणों को धुते
चलते हैं । ये सभी कारण एक-दूसरे से गहराया से सम्बद्ध होते हैं । सभी
सामाजिक पहलू इतने अन्तर्निहित हैं कि कोई एक स्थिति किसी परिवर्तन का
कारण नहीं हो सकती, किसी क्रान्ति की मुख्य प्रेरणा मूल ही हो ।

प्रयोगात्मित साध्य के प्रति आधुनिक आदर्शपूर्ण व्यवहार के विकास के लिए
पुनर्जागरण काल में सर्वप्रथम कदम उठठ उठाये गये । विकसनशील प्रणाली का

१ '... आधुनिक विज्ञान मौक्तिकी है, जब कि मध्ययुग का विज्ञान एक ही साथ
कम किन्तु महत्वपूर्ण नैतिक विज्ञान था। मात्र नैतिकता के साथ, व्यक्ति अच्छाई
को प्यार कर सकता है, पर उसे पा नहीं सकता, और मात्र मौक्तिक विज्ञान
के साथ व्यक्ति पुरा संसार पा सकता है, किन्तु अपनी आत्मा ही देता है ।'

-- जॉन हरमन रानडल बुकिन्घम : 'मेकइंग आफ् दो माइंड्स माइन्ड'
पृ० १००

वह महान् युग मध्य युग एवं आधुनिक युग के बीच का संक्रान्ति काल है । नये आविष्कार, वाणिज्य, दास्यता में सुविधा, विज्ञान का विस्तार, प्राचीन ग्रन्थों की खोज आदि से सामान्य प्रभाव 'द्वियुग आफ्टर' से 'द्वियुग-एड-नाउ' में बदलने का प्रक्रिया में जा रहा था । गणित, ज्योतिष, मौलिक जैसे विज्ञान क्राण्ड का वहाँ अधिक यथार्थवाद चित्र प्रस्तुत कर रहे थे । अन्तःक्रांति की प्रक्रिया में नये विचारों का क्षेत्र तो बहुत व्यापक हो रहा था, किन्तु व्यवस्थित कुछ भी न था । विज्ञान के इस विकास ने हम हारे मस्तिष्क का पुनर्व्यवस्थापन किया, जिससे प्राचीन काल में अतिरिक्त विशेष समझे जाने वाले चिन्तन के आयाम अब शिद्धि त समाज में फैल रहे थे । सामाजिक जीवन केवल शारीरिक सम्पौषण को ही नहीं, मानसिक दुःख को भी पोषित करता है । नये आविष्कृत समाज-शास्त्र, मनोविज्ञान, राजनीतिक विज्ञान, अर्थशास्त्र, प्राकृतिक विज्ञान, मानव विज्ञान आदि व्यक्ति को नागरिक प्रयास बुझाने तथा उसे वैज्ञानिक दृष्टि देने लगे । फलतः व्यक्ति ने अतीत, वर्तमान तथा भविष्य के अन्तः और बाह्य का संश्लेषण प्रस्तुत कर नवीन स्पर्शों की स्थापना प्रारम्भ की । इसी समय मुद्रण के आविष्कार ने चिन्तन क्षेत्र में ड्राफ्ट का उद्घाटन किया । मौलिक रूप से विचारों का आदान-प्रदान जितना कठिन और मन्द गति वाला था उतना ही अब द्रुतगामी एवं सहज सुलभ हो गया । इस सारे संघर्षमय वातावरण ने कुछ विशेष उल्लेखनीय विशेषताएँ, धर्मयुद्ध, राष्ट्रीय राज्यों का उद्भव, विभिन्न धर्मसमूहों का स्थापना, देशों की खोज, बाह्य यंत्र शस्त्र आदि का आविष्कार आदि हमारे सामने रखे ।

सांस्कृतिक में / प्रत्येक युग को सांस्कृतिक दृष्टि अपने में कुछ नया लेकर चला
संघर्ष / करती है । रामायण काल का आदर्श महाभारत काल में
व्यर्थ सिद्ध हुआ । एक युग की सीता और दूसरे युग की द्रौपदी एक-दूसरे से नितांत
भिन्न हैं । वैदिक काल और उत्तरवैदिककाल की ही सामाजिक, धार्मिक परिस्थितियाँ

१ २० एन०वाइट हेड : 'साइन्स रेंड माः डन वः ल्ड' , पृ० ३

२ ' माः डन यूर्जोप' , पृ० १०१

एक युग के मूल्य को नकारती चलती है । एक युग जीवन के आनन्द, ऐश्वर्य, भोग किन्तु नैतिक तथा आदर्शपूर्ण स्थितियों को प्रस्तुत करता है, तो उसके बाद का ही दूसरा युग जीवन है विरहित, उसकी दुःखपूर्णता की चर्चा बारम्बार कर निराशावाद, तप, असमय वैराग्य, संन्यास जिज्ञासुक अध्येता जैसे मूल्यों को स्थापित करता है । ज्ञानलिप्सा के जागते हो व्यग्रता के अनेकानेक मार्ग खुलते हैं तथा बौद्धिक चेतना अनेक धर्मों एवं दर्शनों को जन्म देती है^१ । व्यक्ति का बौद्धिक चिन्तन जब नये आयामों को देता है, तो तत्कालीन रीति-रिवाज, आचार-प्रचार उनसे प्रभावित होते हैं तथा धीरे-धीरे उन्हें ग्रहण भी करते चलते हैं । एक निश्चित विकास के बाद चिन्तन का प्रभाव समाज में स्पष्ट दिखाई देने लगता है और संस्कृति में वह प्रभाव महत्त्वपूर्ण अंग बन जाता है ।

समाज द्वारा अधिकृत परिधिभित्तीय क्षेत्र में किसी भी प्रकार का परिवर्तन संस्कृति के सन्तुलन को अस्त-व्यस्त कर देता है । किसी भी राष्ट्र का सांस्कृतिक इतिहास इस बात का साक्षी है कि जब दो नितान्त भिन्न सभ्यताएँ एक-दूसरे के सम्पर्क में आती हैं तो सारी सामाजिक व्यवस्था में एक प्रकार की अव्यवस्था दिखाई देती है, क्योंकि एक-दूसरे के आचार-विचारों को ग्रहण करने और स्वीकार करने की स्थिति में से है, अपने लचीलेपन के कारण बहुत कुछ स्वाभाविक रूप से ग्रहण कर लिया जाता है । इसमें सन्देह नहीं कि ग्रहणात्मक प्रवृत्ति कहीं अधिक सुविधा तथा सुरक्षा के सिद्धांतों के प्रति होती है । सामाजिक परिस्थितियाँ इस दृष्टि में बहुत महत्त्व रखती हैं, क्योंकि उन्हीं के आधार पर व्यक्ति की आवश्यकताएँ घटती-बढ़ती हैं तथा उन्हीं की वजह से अच्छाइयों तथा बुराइयों का अनुपात घटता-बढ़ता रहता है । समाज की निरन्तर युद्धकालीन परिस्थितियों ने स्त्रियों की सुरक्षा के लिए बाल-विवाह तथा सती प्रथा को जन्म दिया था और मुगलों के प्रभाव ने पदा-प्रथा को । इसी तरह -----

१ रामधारी सिंह 'दिनकर' : 'संस्कृति के चार अध्याय', पृ० १०७, १०८, ११६ ।

करता है, और अपनी रचना का स्वतन्त्रता से उपयोग करता है^१।

मूल्यों में / किसी एक व्यक्ति या अनेक व्यक्तियों, जाति या समूहों का अनुभव अनेक
संदर्भ / आकार-प्रकार के टुकड़ों की पहली के खेल जैसा माना जा सकता है। ये
टुकड़े ऊपर-ऊपर सभी जगह सर्व समी समय बिखरे रहते हैं। कुछ बचपन की
सीमाओं का स्पर्श करते हैं, तो दूसरे जन्म लेने की प्रक्रिया में गुजर रहे होते हैं। कुछ
सुदूर और निकट की घटनाओं के फल होते हैं और कुछ व्यक्ति के अन्तर्जगत के निर्णय
होते हैं। फल और निर्णय के ये अंश अपने विभिन्न आकारों में हमारे सामने आते हैं
तथा हममें से प्रत्येक अपनी अनुभूति के आधार पर उनको क्रम से लगाने का प्रयास करता
है, जिससे आत्मदृष्टि योग्य कोई चित्र बन सके। कदा-कभी व्यक्ति-विशेष का
हृदय के प्रतिपक्ष ये टुकड़े अपने से भिन्न आकार में, इस प्रकार जोड़े जाने को बाध्य
करते हैं कि उनके बीच कम-से-कम जगह बच सके। इस प्रक्रिया में ये आकार विकृत हो
सकते हैं। बहुत सम्भव है कि एक व्यक्ति, (या एक युग) के अनुभव उतने परिपक्व
न हों जो बीच में रह गये रिक्त स्थानों को देख सकें। किन्तु इनसे कहीं अधिक
अनुभवी एवं विवेकशील व्यक्ति को अवश्य है। ये रिक्तताएं मदी सर्व स्पष्ट दिखाई
देती हैं। हमारे बनाये ये आकार अपनी समस्त कुरूपता के साथ यद्यपि हमारी
व्यावहारिक स्थितियों, ऐसी स्थितियों जिन्हें हम जी रहे हैं के लिए उपयुक्त होते
हैं, किन्तु संक्रान्ति के समय ये हम विपरीत हो सकते हैं। इस संक्रान्ति के फलस्वरूप
हमें नये अनुभव या फल मिलते हैं तथा पुराने और नये के समन्वय से पुनः एक आकार
जन्म लेता है, जो दोनों का उपयोगी अंश होता है, शेष नष्ट होने के लिए छोड़
दिया जाता है। ये अनुभव, परिणाम या निर्णय ही वस्तुतः मूल्य हैं, ऐसे मूल्य
जो हमारे जीवन तथा जीवन जीने के ढर्रे के आधार बनते हैं।

अपनी स्थिति एवं वातावरण के कारण प्रत्येक व्यक्ति अपने स्वरूप, समाव एवं
व्यक्तित्व में भिन्न होता है। व्यक्ति एक ऐसा विलक्षण रचना है, जिसके गुण
हू-ब-हू पुनरावृत्ति नहीं करते। बाह्य एवं आन्तरिक विभिन्नता मनुष्य को व्यक्तिगत
अनुभवों के आधार पर कई विभिन्न दिशाओं की ओर ले जाती है। कहीं किसी

१ बुडब्रिज रिड : 'मैन स्पेड मा:लस', पृ० १२

२ जी० मरफ़ी : 'स इनट्रडक्शन टू साइकलॉजी', पृ० १०

बिन्दु पर ये दिशार्थ या सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक एवं धार्मिक मूल्य टकराते हैं, तो नया दिशार्थ और नये मूल्य स्थापित होते हैं । उसकी स्थापना के लिए प्रत्येक नयी पीढ़ी ही आगे बढ़ती है, क्योंकि जैविक नियमों के अनुसार युवा पीढ़ी में ही प्रजनन शक्ति होती है और यही पीढ़ी जनन कोशिका (germs cells) में नये गुण लेकर तथा नये आयाम देने का कामता रखकर जाती है । समय-बचस पर जनन कोशिका में नये गुण बनते रहते हैं, उस तरह दोनों में--जो निर्माणायाम है और इस निर्माणायाम का मा कोश है, यह परिवर्तन आता है । यह परिवर्तन जैविक विज्ञान के अनुसार पीढ़ी-दर-पीढ़ी नये गुणों को देता चलता है । व्यक्ति बदलती मान्यताओं से दो प्रमुख कारणों से बन करता है -- अपने व्यक्तिगत संस्कार तथा तत्कालीन स्थिति से किसी विशेष सम्भावना या आवश्यकता के कारण

व्यक्ति का आन्तरिक समाज वाह्य समाज से अलग ढंग से चिन्तन करता है । वाह्य परिस्थितियों से वह स्वयं को विभिन्न रूपों में जोड़ता है । कुछ उसे अभिमान का अनुभूति देते हैं और दूसरे उसके आत्ममुल्यांकन को ठेस पहुंचाते हैं । प्रत्येक प्रतिमान अलग उद्देश्य, दिशार्थ एवं मूल्य देते हैं । महानता, गरिमा, प्रतिष्ठा, अधिकार, बृद्ध होने की चेष्टा, परिष्कृत विचार जैसे परिवर्तनशाल मूल्य केवल किसी व्यक्ति के निर्णय का देन नहीं, पर झगड़ के मा निहित तत्व हैं । व्यक्ति का संबंध इन श्रेष्ठ एवं प्रतिष्ठित मूल्यों की प्राप्ति का संबंध है । जीवन में कलह, बैर, झूठो मर्यादा, लूट-ससोट, मर्यादा शंका, झोष, रुढ़ियों से स्वतन्त्र होने की इच्छा, शान्ति के मार्ग की बाधार्थ, शक्ति एवं वैभव के प्रति आकर्षण एवं प्रेम, अत्याचार से घृणा, श्रेष्ठ के प्रदर्शन के लिए सुयोग्यता प्राप्ति की चाह, साहस, ईमानदारी, यश प्राप्ति की इच्छा, धन की लालसा, पूर्वजों एवं पैतृक ईश्वरों के प्रति दया^१ यह सब और इससे मा अधिक इच्छार्थ व्यक्ति

१ जी० मरक्ली : 'सेन इन्ट्रॉडक्शन टू साइकलॉजी', पृ० १०

२ जान दिवै : 'ह्यूमन नेचर एण्ड वाण्डर', पृ० ११३

में स्कन्धित होकर बाह्य जगत् से दूरे करता है । वे ज्ञानाजिह्व परिस्थितियाँ जो उसके जीवन ज्ञान के डर्रे या शारीरिक आवश्यकताओं या व्यक्ति का ज्ञानलिप्सा और चिन्तन प्रणाली को सन्तुष्ट करने में असमर्थ होती हैं, उनके विरुद्ध युद्ध करने का संकल्प ऐसे ही व्यक्ति कर पाते हैं, जो स्वयं को स्थापित कर अपने में रस्ता करने की शक्ति और साहस जुटा पाते हैं । प्रतिष्ठित एवं उत्साह से भरे व्यक्ति का निश्चित दिशा को जाने ज्ञानाजिह्व प्रवाह को रोक उनके में असमर्थ होते हैं ।

समाज अपने सदस्यों पर कुछ प्रभाव डालता है । कुछ लोग जीवन को उसी रूप में स्वीकार कर बैठते हैं, जिस रूप में वह उनके सामने आता है । जब कि दूसरे लोग 'बड़े' या 'प्रतिष्ठित' होने की इच्छा रखते हैं^१ । यह इच्छा उन्हें उन्मोहित कर जीवन को हर उन्नत दिशा में अपना स्थान बनाने के लिए दूरे करने को प्रेरित करता है । व्यक्तिगत पराजय या नैराश्य वह द्राक्षित स्थल है, जहाँ से नये मूल्य रूप होते हैं । मूल्यों में संघर्ष का एक कारण यह भी है कि समाज के अधिकांश व्यक्ति धन की और अधिक आवश्यकता महसूस करते हैं, और अधिक ज्ञान की कामना करते हैं, कहीं अधिक स्वतन्त्र राजनीति संस्थाओं की कल्पना करते हैं, और हममें से कुछ अपने विवेक और अन्तर्दृष्टि के वर्धन से इन समस्याओं को सुलझा पाते हैं । अंग्रेजों की सौ बर्षों की गुलामी और उसके जकड़े बन्धनों में सिसकती भारतीय मानवता जिस क्रान्ति को पाल रही थी उसे गांधी जैसे व्यक्ति ने मुर्त रूप दिया । वस्तुतः जीवन और ब्रह्माण्ड में यह परिवर्तन, नये मूल्य अकस्मात् ही उत्पन्न नहीं होते हैं, किन्तु क्रमशः समग्र सामग्री जुड़ती रहती है और धीरे-धीरे स्कन्धित होता यह सामग्री इतनी शक्तिमान् हो उठती है कि नये मूल्यों को स्थापित करने को बाध्य करती है । ये परिवर्तन स्थापित मूल्य, बाहे के कल्पना जगत् के हों या यथार्थ के, मात्र किसी धक्कावट, ऊब या विद्रोह के कारण नहीं आते, वरना तब

१ जान दिवे : 'ह्यूमन नेचर एण्ड कानडक्ट', पृ० ५५२

जाते हैं, जब कोई कल्पना या तकनीक नये ज्ञान को अर्जित करने अथवा व्यक्ति का ज्ञान-लिप्सा को शान्त करने में असमर्थ हो जाती है, अथवा जब नये लोकाचार बीतती पीढ़ी के लोकाचारों को व्यर्थ करार कर देते हैं। "आज का विद्रोह बल की वास्तविकता बन जाता है और तब नये विद्रोह की आवश्यकता पड़ता है"।

व्यक्ति का / संघर्ष / व्यक्ति का बाह्य जगत से संघर्ष जितना मुख्य और स्पष्ट होता है, उससे कहीं अधिक मुख्य उसका आन्तरिक संघर्ष है। हममें से प्रत्येक नित्य-प्रति अपने मातर एक दुःख को, दुविधा को स्थिति को अनुभव किया करता है। व्यक्ति में प्रतिक्षण दो विरोधी इच्छाओं, संवेगों, भावों में, दो समान रूप से महत्वपूर्ण अथवा उपयोगी वस्तुओं में से किसी एक को स्वीकार या अस्वीकार करने का दृढ़, निरन्तर चला करता है। यह व्यक्तित्व की विशेषता है कि एक ही समय में वह एक ही वस्तु को स्वीकार भी करता है और अस्वीकार भी। एक ही व्यक्ति को वह चाहता भी है और उससे घृणा भी करता है। एक ही वस्तु या व्यक्ति के एक तत्त्व या रूप से वह जितना सन्तुष्ट होता है, उतना ही दूसरे से निराश भी। कभी-कभी संवेग और दो इच्छाएँ एक-साथ संघर्ष में उलझी रहती हैं। गहिरा मरफ़ी आन्तरिक संघर्ष को इस तरह दो प्रकार का मानता है, दो विरोधी विचारधाराएं आपस में टकराती हैं; दो विभिन्न स्थितियों में व्यक्ति-वैभिन्न्य स्थापित नहीं कर पाता; एक तीसरी स्थिति तब आती है एक व्यक्ति जब परिचित राह से लक्ष्य को प्राप्ति में उन्नति करता चलता है, तब एक दूसरी अधिक अच्छी प्रवृत्ति उसे आकर्षित करता है। कहा जा सकता है कि परस्पर दो विरोधी भावों, संवेगों एवं इच्छाओं में ग्राह्य-ग्राह्य, ग्राह्य-त्याज्य और त्याज्य-त्याज का द्वन्द्व चला करता है। प्रायः संघर्ष केवल

१ नन्ददुलारे बाजपेयी : "नया साहित्य नये प्रश्न", पृ० २०६

२ जी० मरफ़ी : "स इन्टेंशन टू साइकलॉजी", पृ० ११७ से १२१

दो संघर्षों या दो प्राप्तिों का हा नहीं होता है, पर प्रारम्भिक रूप में व्यक्ति के अपने दो चित्रों में होता है, जब कि वह वर्ष को इन दोनों रूपों का अनुसरण करता हुआ पाता है। ये संघर्षीय स्थितियाँ जब अनिश्चितकाल तक चोरी राह नहीं पाती हैं तो व्यक्ति में निराशा उत्पन्न होता है। इस प्रेसट्रेंशन का कई प्रकार से परिणति हो सकती है। व्यक्ति या तो विरौधी हो जायेगा, और अपने सामाजिक परिवेश पर आक्रमण करेगा, अथवा इन से मुक्त होने का प्रयास करेगा। 'प्रेसट्रेंशन-ऑइडन-हाइपोथीसिस' नियम के अनुसार प्रेसट्रेंशन साधारणतया आक्रमणकारी व्यवहार की ओर ले जाता है^१। व्यक्ति के मातर के समा अंगोपांग निलम्बन एक तनाव की स्थिति प्राणों में बनाए रखते हैं। जो वस्तु मनुष्य के लिए समस्या बनती है, वह है, अपने मातर अनुभव में आने वाला अन्तर्विग्रह और कलह। व्यक्ति द्वारा जो स्थायी सृष्टि का काम होता है, वह इसा तोष आत्म व्यथा और आत्मयुद्ध के गहन सन्तुलित क्षणों में होता है। उन क्षणों में विवेक मानों इन्का-वस्था से चार आकर प्राग्भाव में व्याप्त और लुप्त हो जाता है।

निश्चय ही अन्तर्घर्ष व्यक्ति के बाह्य संघर्ष की तथा बाह्य संघर्ष अन्तर्घर्ष की कई तरह से प्रभावित करता है। 'आत्मपरता एवं परात्मपरता में द्वन्द्व' की स्थिति क्रान्ति को जन्म देती है। आत्मपरता के आयाम में परिवर्तनशील हैं। आदिम युग में एक व्यक्ति के लिए अधिकार्थ अपने सुख का त्याग करते थे, किन्तु आज ऐसा नहीं है। आदिम जावन, जावन की जटिलताओं से अनभिज्ञ था उसके जीवन का सारा संघर्ष आत्मरक्षा एवं पालन-पोषण का था, किन्तु नवजागरण काल के विस्तृत और प्रसारित क्षेत्र में निरन्तर स्थापित एवं अन्वेषित मूल्यों ने

१ जी० मरफ्री : 'इन इन्टेंशंस टू साइकलॉजी' पृ० ११२.

२ अमेरिकन क्रान्ति के बारे में लिखते हुए बेन्थम ने इसी प्रवृत्ति को उसका मूल माना।

व्यक्ति को दुविधा में डाल दिया। जीवन का गति तान और जटिल होता जा रही है। जब से व्यक्ति को संसार में अधिक महत्व दिया जाने लगा है^१ तब से उसे अपने प्रति उत्तरदायी होना पड़ा है। परिणामतः नरक मोगने के भय से कहीं अधिक भय मनुष्य को अपनी असफलताओं का होने लगा है। स्वामिमान का रक्षा मुझे मरने से कहीं अधिक महत्वपूर्ण बनता जा रहा है^२। आज व्यक्ति संसार को नियंत्रित करने को अपनी क्षमता को निरन्तर परसते हुए ब्रह्माण्ड के गुप्त रहस्यों को जानने तथा उन्हें दुविधानुसार उपाकार देने में व्यस्त होता जा रहा है।

‘सुयोग्य का पोषण’ नियम सामाजिक सन्दर्भ में वरदान और अभिशाप बनकर आया, जिसके आधार पर सफलता के मापदण्ड सामाजिक एवं शारीरिक होना ग्रन्थि माने गये और व्यक्ति स्वामिमान की रक्षा समाज में श्रेष्ठ स्थान पाने के लिए मा निरन्तर हुआ।

विलियम जेम्स^३ के अनुसार व्यक्ति दोहरा जीवन जाता है। अपने में दो प्रवृत्तियाँ, दो व्यक्तित्व साथ-साथ लिए रहते चलता है। आत्मरक्षा एवं स्वामिमान ऐसी दो प्रवृत्तियाँ हैं, जिनके प्रति चेतन्य होते ही व्यक्ति व्यक्तिगत स्वतन्त्रता के लिए लालायित हो उठता है। स्वतन्त्रता की कामना में वह समाज तथा राष्ट्र तक से संबंध करने को तत्पर होता है। शफ्ट्सबरी^४, मिल^५, हाब्स^६ जैसे विद्वानों ने व्यक्ति को समाज और शासन से कहीं अधिक महत्व दिया। प्राचीनकाल का यह संबंध सीमित संसार का था, क्योंकि तब स्वतन्त्रता से तात्पर्य था राजनीतिक शाक्तों की तानाशाही से सुरक्षा। किन्तु अब व्यक्ति का संबंध आन्तरिक चेतन

१ जॉन हरमन रॉनल्ड : ‘मेकहन्ना आफ़ दी मा:हन माइन्ड’, पृ० ११२

२ ए० कारडोनर, एडवर्ड प्रेबल : ‘द स्टडिड मेन’, पृ० २६४

३ वुडब्रिज रीले : ‘मेन एण्ड मा:रल’, पृ० १६

४ ,, ,, ,, पृ० ३५३

५, ६ ,, ,, पृ० ३५७

बीज और चेतनता की स्वतन्त्रता का संघर्ष है । गेटे, फिस्के, श्लेगेल, कार्लरिज, रमसीन आदि के अनुसार उसका संघर्ष सभी विषयों, सभी सम्बन्धों से स्वतन्त्रता का है । विचार प्रकट करने का स्वतन्त्रता से है, चाहे वह व्यावहारिक या अव्यवहारिक हो, वैज्ञानिक अथवा अविज्ञानिक हो, नैतिक या अनैतिक, ईश्वरपरक या अनीश्वरपरक हो । उन्नीसवीं, बीसवीं शताब्दी का पुरा प्रवृत्ति ने व्यक्ति की अप्रत्याशित संधि सोमा तक स्वयं के प्रति उद्बोधायी बनाया है । सामंत द्रष्टा की सहायता को सोने के भय का स्थान व्यक्ति के सांस्कृतिक मानदण्डों पर आधारित 'सुपर ईगो' की मांगों के भय ने ले लिया । असफलता ऐसी चिन्ता का कारण हो गई जो ईश्वरीय दृष्टि मानकर नहीं टाली जा सकती । जनताधारण का संघर्ष इन्हीं प्रवृत्तियों का संघर्ष है ।

कला में संघर्ष

प्राचीन युग का संघर्ष जीवन की आवश्यकताओं को पाने का संघर्ष था और आज का संघर्ष अन्तर्मन को समझने तथा स्थापित करने का है । व्यक्ति की जैविक आवश्यकताओं के साथ उसकी मानसिक आवश्यकताएं भी बढ़ी हैं । मानव मन के विश्लेषण की प्रवृत्ति तथा अनेक शास्त्रों के प्रणयन ने व्यक्ति को जिज्ञासुक दृष्टि दी है । एक ओर व्यक्ति को आत्मचेतना, उसकी सर्वोपरिता, अहंभावना, स्वाभिमान, आत्मरक्षा, स्वयं को प्रतिष्ठित करने की कामना और दूसरी ओर वाणिज्य, औद्योगिक क्रान्तियां, मौक्तिक द्वन्द्व, डहती मान्यताएं, लण्डित रुढ़ियां, ज्ञानलिप्सा, अनेकानेक धर्मों के आविर्भाव से भटकती आत्मा, आदि अनेक नवीनताओं

१ जॉन हरमन रानडल : 'मेकइन्ग आफ् दी मा:डन माइण्ड', पृ० ४१५

अथवा मनोरंजन का या आत्माभिव्यञ्जना का । अपनी आन्तरिक अनुभूतियों के सहारे वह कौंसा माध्यम या मार्ग चुनने का प्रयत्न करता है, जिससे अपने अन्तः का सारा शक्ति को वह किसी रचनात्मक कार्य में लगा सके ।

कलाकार स्व / कला के क्षेत्र में उसको यह शक्ति बौद्धिक, भावनात्मक, सामाजिक
सर्जनशीलता / तथा संवेदनात्मक दृष्टियों का प्रतिकूलन होता है । जिस प्रकार जल
प्रवाह को रोककर उससे विद्युत का उत्पादन किया जाता है, फिर
उस उत्पाद्य शक्ति को जनन जन-जन हेतु प्रसारित कर दिया जाता है, कुछ ऐसे ही
कलाकार की सर्जनशीलता अनेक रूप लेती हुई संगीत, नृत्य, चित्रकला, साहित्य आदि के
माध्यम से अभिव्यक्त होती है । कलाकार विशेष संवेदनशाली प्राणी होता है और
इसी कारण वह समाज और जीवन की अनेकानेक यथार्थ समस्याओं तथा विसंगतियों,
सौन्दर्य एवं आनन्दमयी अनुभूतियों को ग्रहण करता चलता है । उसकी संवेदनशीलता
आनुभूत तथ्यों को स्वीकार देने को व्याकुल हो उठता है । यह व्याकुलता भोगे
गये आन्तरिक द्रव्य के साथ बाहर सम्प्रेषित होने के द्वन्द्व के कारण भा होती है ।
सर्जन अथर्ववेद के अनुसार व्यक्ति का धर्म है । सर्जन के बिना व्यक्ति सृष्टि में
उपेक्षाणीय है । उसकी सार्थकता कृतित्व में है, क्योंकि सर्जन से वह न केवल स्वयं
आनन्द अनुभव करता है, अपितु उसकी प्रतीति दर्शक या श्रोता को भा करवाता है ।
लैटैटर कहता है, सौन्दर्य की अनुभूति से कलाकार के मन में जो आनन्दानुभूति तरंगित
हो उठती है, उसे कलात्मक रूप देने को वह जातुर हो उठता है । इसके विपरीत
सुसैन के^१ अनुसार यह स्वीकार करता है कि भौतिक विमोषिका के संज्ञास से व्यक्ति
मुक्ति के लिए जो संघर्ष करता है, वही कलात्मक रचना है । 'क्या होना चाहिये'
के स्थान पर 'कैसा होता तो अच्छा होता' कलाकार के इस दृष्टिकोण को अभिव्यक्ति
कुछ अन्य विद्वानों के अनुसार सर्जनशीलता का हेतु है । पूर्णचन्द्र बाहली के अनुसार

१ यथैकवृषोऽसि सृजारसोऽसि । यदि द्विवृषोऽसि... त्रिवृषोऽसि... चतुर्वृषोऽसि
..... पंचवृषोऽसि... षड्वृषोऽसि... सप्तवृषोऽसि... अष्टवृषोऽसि... नव-
वृषोऽसि... सृजारसोऽसि । यथैकादाशोऽसि सोषोदकोऽसि ॥—अथर्व० ५. १६. २५-२६.
२ सुसैन के^२ अनुसार 'प्राब्लम् आफ आर्ट', पृ० ४८
३

अन्ति: या बाह्य जगत् के प्रत्येक यथार्थ को एक सूत्र में पिरोने का प्रयत्न सर्जन का मूल है। आर्सेंस रिचर्ड्स^१ अर्थात्मक अनुभूति को व्यक्ति प्रतिभा का देन मानता है। अर्थात् कलाकार एक चीज के सम्बन्ध से दूसरी को नहीं, बल्कि उसके माध्यम से सभी को जोड़ना चाहता है, इस सम्बन्ध जोड़ने की प्रक्रिया का नाम ही अर्थ है। इन अर्थों द्वारा साहित्य न केवल पृथ्वी और आकाश को एक करने में सफल है, बल्कि समय को सभी क्षितियों को भा अपना मार्मिकता और अर्थों से भर देने का प्रयत्न है। व्यक्तिवाद का साहित्य में कोई स्थान^२ देने वाले टॉल्स्टोय का मत है कि रूप और शिल्प के माध्यम से कलाकार कभी-कभी अन्तर्दृष्टि पा जाता है, जिससे उसे नया बोध होता है। टॉल्स्टोय^३ लिखते हैं कि दृष्टिकोण रसता है। उसके अनुसार कलाकार के मन में तरह-तरह के भाव, विचार, प्रभाव और संस्कार संग्रहित रहते हैं, फिर एक रसात्मक कला प्रक्रिया द्वारा इन संग्रहित तत्त्वों का समिश्रण होता है, जिसके फलस्वरूप साहित्यकार को नए अर्थों का उपलब्धि होता है। मनोवैज्ञानिक मरफ़ी^४ बच्चे के बनते व्यक्तित्व में अनेक दृश्यों, आवाजों, सुशब्द, लय आदि के प्रति अप्रत्याशित रूप से संवेदनशीलता को मुख्य तत्त्व मानता है, क्योंकि उसके अनुसार, वातावरण, परिस्थितियों के प्रति अनुभूतिपूर्ण दृष्टि तथा संवेदनशीलता आदि मस्तिष्क में समा जाते हैं, जिससे रचनात्मक प्रक्रिया कूटता है। फ्रायड^५ ने सर्जन प्रक्रिया के मूल में ईडिप्स मनोग्रन्थि को सहज प्रवृत्ति 'अपना सन्तुष्टि' के संघर्ष को माना। 'लिबिडो' जीवन की सहज वृद्धि प्रधान शक्ति है तथा अपना

१ दृष्टव्य साइंस एण्ड पोयट्री

२ स्मिथ: ४५५

३ जी० मरफ़ी : 'एन इन्ट्रोडक्शन टू साइकलॉजी', पृ० ११०

४ तथा ५ डॉ० रणवीर राणा : 'साहित्य: साधना और संघर्ष'।

सन्तुष्टि का मार्ग ढूँढ़ा करता है। कमा-कमा उसे असामाजिक मानकर दबा दिया जाता है। उचित अवस्था में यह हृदय वेष धारण करके अभिव्यक्त होना चाहता है। कलाकार अपनी अद्भुत क्षमता और उदात्तकरण के माध्यम से अपना इन भावनाओं को सर्जनात्मक दिशा प्रदान करने में सफल होता है। इस प्रक्रिया से वह सारी भावनाएँ जो स्वप्न आदि माध्यमों से पुरा होती हैं, अब कल्पना द्वारा पूर्ण होती हैं। हार्वर्ट रीड ने इसी बात को स्पष्ट करते हुए लिखा कि कलाकृति मन के कला के समान स्तरों से कुछ-न-कुछ प्राप्त करता है। फ्रैंक होगेफ़ ने माना कि कलाकार अपने अनुभवों के भण्डार में से स्वर्ण स्या सत्य के समुह को चुन लेता है और तब उस निर्वाचित स्वर्ण सत्य को दर्शक स्व पाठकवर्ग को, दृष्टि में रखकर कलात्मक रूप प्रदान करता है, और मारीटन कलात्मक दृष्टि को उद्भावना उस स्थिति में मानता है, जब विचार-शक्ति, कल्पना तथा अन्तर को सारी शक्तियाँ ज्ञानवृत्त मनोवर्गों द्वारा किसी अस्तित्वमय तथ्य के प्रस्तुतीकरण से अपनी शक्ति में पोषित होता है।

इन कुछ विचारों से जो बात सामने आती है, वह यह कि कला के व्यापार का भिन्नता चाहे जितने भी रूप में सामने आये, पर सब के मूल में आत्माभिव्यञ्जना रहती है। कलाकार अपनी रचनात्मक प्रक्रिया के माध्यम से अपनी आन्तरिक इच्छाओं को मूर्त रूप देता है। अभिव्यञ्जना चाहे किसी आनन्द का या सामाजिक यथार्थ को अथवा मनोभावों या संवेगों का हो, अपने साकार रूप में वह कलाकार के आन्तरिक अन्तर्मन्थन और बौद्धिक प्रसव वेदना का ही प्रतिमान है। कलाकार जीवन के भोगे जाते सत्य को, उस यथार्थ को जिसको समाज भोग हो रहा होता है, अपनी अन्तर्दृष्टि की शक्ति से ग्रहण कर लेता है तथा अन्तर्द्वन्द्व मय चिन्तन के आधार पर अपनी

१ पी० होगेफ़ : 'प्रोसेस आफ़ क्रिएटिव राइटिंग', पृ० ४

२ जे० मारीटन : 'क्रिएटिव स्पिरिटुअल इन आर्ट : एण्ड पोइट्रि', पृ० १३६

वैयक्तिकता का निर्माण करता है। समाज में अपनी इस वैयक्तिक विशिष्टता के साथ रहते हुए वह मानाजिक धात-प्रति-धातों से प्रभावित होता है। जिस बिन्दु पर कलाकार-विशेष का व्यक्तित्व जगत के अंशविशेष से टकराकर उद्बुद्ध हो उठता है और उसकी प्रतिमा उसे बांधकर समुचित स्वल्प प्रदान करने के लिए उद्यत हो जाती है, वहाँ से सर्जन का श्रोगणेश होता है। वह आत्मघाटित और आत्मानुमुत के बीच के द्वन्द्व और दूसरे के घटित में अपनी अनुसृति के सहारे प्रवेश कर उन सारी स्थितियों को पुनः रचित करता है। कलाकार मानों एक कैद में जाता है और इन्द्रियों के गवाकों से वह शेष विश्व को पहचानता है और अपने में उसे संग्रहीत करता है। इस गवाक के संघिस्थल से वह अपने को शेष विश्व में भेज डकता है, कलाकार जीवित संवेगों को आत्मसात् कर उनका पुनर्निर्माण करता है।

रचनात्मक प्रक्रिया में / रचनात्मक प्रक्रिया एक प्रकार का सम्प्रेषण है, जिसका संघर्ष तत्त्व अर्थ साधारण शब्दों में या साधारण वस्तु का आदान-प्रदान नहीं, और न ही साधारण दिखाने के लिए जटिलता का निरूपण है। सर्जनप्रक्रिया फोटोग्राफी नहीं है। किन्हीं तथ्यों को अन्तः एवं बाह्य गतियों को छ लोज है। अनेक विस्तारों में से कुछ प्रभावोत्पादक विस्तारों का चुनाव है। अनुभवों के क्रमानुसार स्थापित करना है। सर्जक के मन में दर्शक तथा पाठक का होना अनिवार्य होता है, क्योंकि उसकी कला का मूल्य दूसरों के लिए भी है। इसी कारण उसका द्वन्द्व दोहरा होता है। एक तो यह

-
१. होर्ग्रेफ़ के अनुसार जीवित संवेग से तात्पर्य बुद्धि(मॉइण्ड) भाव(इमोशन) तथा शरीर(बॉडी) से है, जिसे वह 'प्रोसेस आफ़ क्रिस्टल राइटइन्ग' में पृ०८ पर स्पष्ट करता है।
 २. लैब का मत है कि एक दार्शनिक कहता है कि कलाकार जो अभिव्यक्त करता है वह उसकी वास्तविक अनुभूतियाँ नहीं, किन्तु वह है जो कि वह मानवीय अनुभूतियों के बारे में जानता है। -- 'प्राब्लम आफ़ आर्ट', पृ० २६।
 ३. 'प्रोसेस आफ़ क्रिस्टल राइटइन्ग', पृ० २ — पी० होर्ग्रेफ़
 'कलासम्प्रेषण' है यह कहते हुए जानदिवे विशिष्टता पर बल देता है।
 आर्ट्स एस एसपिअरिअन्स, पृ० ४।

कि वह अपने पाठक को उसकी क्षमताओं द्वारा अनुभव कराये तथा दूसरा कि वह उस तक अपने विचार सन्प्रेषित करे । रचनात्मक कृति दूसरों की आत्मा को जो वस्तु देना चाहती है, ^{यह} वही अन्तर्दृष्टि है जो कलाकार में थी । किन्तु जो जाने वाली अन्तर्दृष्टि हू-ब-हू रचनात्मक न रहकर कलाकार की आत्मपरता तथा ब्रह्म की प्रतिध्वनि देती हुई, यथार्थ क्षणों के समन्वय से ज्ञानात्मक हो जाता है । कलाकार की आत्मा सर्वप्रथम सार्विक चेतनार की ग्रहण करती है और जब यही दूसरों के सम्पर्क में आती है तो एक और अन्तर्दृष्टि की जन्म देती है । इस तरह एक अवतरण रचनात्मक अन्तर्दृष्टि से ग्रहण आत्मक अन्तर्दृष्टि बन जाता है ।

कलाकार अपने लिए कुछ तथा दूसरों के लिए कुछ और होता है । जगत हमें एक रूप में जानता है और हम उसे दूसरे रूप में । वह एक और अपने मानसिक स्वप्नों की दुनिया में निवास करता है और दूसरी ओर मृष्टि के अन्य क्रिया-कलाप भी उसे आकृष्ट करते हैं । रचनात्मक प्रक्रिया में व्यक्ति के बाह्य और अन्तः अनुभव अथवा बाह्य अनुभव जो अन्तः अनुभवों के माध्यम से विश्लेषित होते हैं, सबसे अधिक महत्त्व रखते हैं । वेही उनके अनुभव उसके ^{विषय} प्रतिबिम्ब की विघटित या पुनर्रचित करते हैं । वह जीवन के अन्तर्द्वन्द्वों तथा बाह्य संघर्षों से एक रूप होकर कला में जीवन का चित्रण करता है । इन विरोधी स्थितियों के द्वन्द्वपूर्ण चिन्तन के फलस्वरूप ही मानवीय अनुभूतियों की गवेषणा सम्भव होती है । अंतर की सारी शक्ति जब क्रांति पर पहुँचती है तो वह मूर्त रूप में प्रकट होने की बाहर की ओर जाती है । इसी अवस्था में कलाकार किसी उपयुक्त माध्यम में उसका गठन कर देता है । दूसरे शब्दों में इस प्रकार कह सकते हैं कि अभिव्यक्ति के पूर्व विचारों और अनुभूतियों में सह सम्बन्ध की स्थिति उत्पन्न होती है । इस स्तर पर विचार अनुभूतिमय हो जाते हैं और अनुभूति विचारमय । ऐसी अवस्था में अभिव्यक्ति के पूर्व ही कभी-कभी कलाकृति का एक सामान्य स्वरूप कलाकार के मस्तिष्क में दिखान रहता है । मानसिक क्रियाशीलता में दो प्रकार हैं-- एक जो अतीत की पुनर्रचना करता है और

दूसरा जो नये को प्रोत्साहित करता है । किन्तु ये दोनों क्रियाशीलतारें एक-दूसरे में अन्तर्निहित हैं । नुतन तथा कुछ पुरातन का समन्वय हा किसी रचनात्मक प्रक्रिया के मूल में हो रहता है । मौलिकता, ईमानदारी, व्याख्या, मनोवैज्ञानिक विश्लेषण तथा अपने विचारों को प्रेषित करने की तीव्र इच्छा हमारे रचनात्मक आवेगों को उद्बुद्ध करने में सहायक बनते हैं । मन में उत्पन्न कोई काव्यात्मक अनुभूति तब तक मन में रह जा सकती है, जब तक वह जागृत होकर सर्जन के लिए बाध्य नहीं कर देती । मन में किसी रचनात्मक अन्तर्दृष्टि के जागृत होने पर वह एक प्रकार की संगीतमय, गीतहीन, शब्दहीन तथा ध्वनिहीन तरंगों को जन्म देता है^१ । जो कि श्रवण-इन्द्रियों तक नहीं पहुँच पाता, उन्हें मात्र आत्मा ही सुन पाती है । मारिटेन के अनुसार यही वह प्रथम स्थिति है, जिससे काव्यात्मक अनुभूति को अनुभव किया जा सकता है । अभिव्यक्ति के प्रथम स्तर पर अन्तर्दृष्ट भावों की अस्थायी अभिव्यक्ति होती है तथा दूसरे स्तर पर शब्दों के माध्यम से स्थायी अभिव्यक्ति होती है^२ । कभी-कभी तो प्रथम स्तर पर ही पूर्ण और अन्तिम अभिव्यक्ति स्पष्ट हो जाती है और कभी-कभी दूसरे स्तर पर भी स्पष्ट नहीं हो पाती । सर्जन प्रक्रिया का एक दूसरा प्रकार (गद्यमयरचना) अपने प्रथम स्तर पर सर्जन की तैयारी करता है, जिसमें सारी सामग्री कलाकार के सामने रहती है तथा वह उसमें से विशिष्ट का चुनाव कर उसे क्रम देता है और दूसरी स्थिति पर कलाकार अपनी पूर्ण योग्यता तथा स्कनिष्ठता से उस समस्त वैशिष्ट्य का विश्लेषण कर उसे मूर्त रूप देता है । अथवा कोई ऐसा विज्ञान जो उसके अन्तः को अलोकित कर उसकी संवेदनाओं को स्पर्श कर दे, जिसे कभी-कभी मुड का नाम

१ जे० मारिटेन : 'क्रिस्टोफर वॉन ट्युशन इन वाटः एण्ड पोइट्री', पृ० ३००

२ मारिटेन ने अपनी पुस्तक 'क्रिस्टोफर वॉन ट्युशन इन वाटः एण्ड पोइट्री' में कलात्मक अन्तर्दृष्टि के उद्भव से उसके अभिव्यक्त होने की स्थिति में विषय-वस्तु के आधार पर भी अन्तर माना है । उसने दो रेखा-चित्रों द्वारा 'कलासिक' तथा 'माडर्न पोइट्री' की रचनात्मक प्रक्रिया के इस वैधिन्य को स्पष्ट किया है ।

दे दिया जाता है,^१ कलाकार को लिखने पर विवश कर देता है और इस तरह धारा प्रवाह रूप में किसी कृति को नाँव पड़ जाता है। इस नर्जन-प्रक्रिया में कलाकार का बहुत-बहुत जो उसके लिए महत्वपूर्ण तथा अत्यन्त प्रिय है, सो सकता है, या बहुत सम्भव है यह सोया हुआ कुछ, जो प्रिय माँ है तत्क्षण ही किसी जोर अन्तर्दृष्टि को प्रेरित कर दे। बहुत बार एक चरित्र का विश्लेषण करते हुए उसके विरोधात्मक चरित्र का रूप मन में उभर आता है और वह यह तो उसी में कहों स्थान पा जाता है अन्यथा नयी प्रेरणा देता है। बहुत बार हम एक ही पात्र में, एक ही घटना में दो विरोधों को साथ-साथ चलते देखते हैं। निःसन्देह वह कलाकार के इसी अन्तर्मय चिन्तन को स्पष्ट करता है। कलाकार का अहं भी रचना में अमर होने के लिए नष्ट हो जाता है, क्योंकि उसे उदासीकृत रूप में प्रस्तुत किया जाता है। लेखक को एक अनुमति अनेक मस्तिष्कों में अनेक रूप धारण करती है। इसी से प्रत्येक महान् कृति प्रत्येक युग में युगानुरूप ही व्याख्यायित हो पाती है। प्रत्येक युग में अपनी नयी व्याख्या के साथ वह ग्रहण कर ली जाती है। उसके मूल्य होते हैं, पुनः खोजे और स्थापित किये जाते हैं।

कलाओं के उद्भव एवं विकास में संघर्ष नृत्य

सभी कलाएँ अपने मूल रूप में कलाकार को इसी अन्तर्मय आत्मा-मिव्यंजना का फल हैं। अन्तर मात्र इतना है कि प्रत्येक की अभिव्यक्ति का माध्यम तथा साधन विभिन्न है। यह आत्मा-मिव्यंजना कला के किस स्वरूप में व्यक्त होगी निःसन्देह यह व्यक्ति के आवेग तथा शारीरिक संगठन पर निर्भर करता है। कभी-कभी व्यक्ति किसी कला-विशेष को अपनी अभिव्यंजना का माध्यम बनाने में अपनी वंशगत

१ मारिटेन के अनुसार शिल्पी का रचनात्मक विचार किसी भी अर्थ में परिकल्पना नहीं हो सकता है, क्योंकि वह न तो ज्ञानात्मक है और ना ही प्रदर्शनात्मक, वह केवल उत्पाद्य है वह हमारे मस्तिष्क को वस्तु के सदृश नहीं करता, अपितु वस्तु को हमारे मस्तिष्क के अनुरूप बनाता है।

— जे० मारिटेन : 'क्रिस्टियन इन्टेल्लेक्चुअल इन वाट्स रेंड पोइन्टो', पृ० १३४

पर-परा से भी प्रभावित होता है । कोई व्यक्ति अपनी आत्मानुभूति को गीत या संगीत के माध्यम से व्यक्त करने का शक्ति रखता है तो कोई रंगों एवं स्वर संस्करणों के माध्यम से, दूसरा व्यक्ति शब्दों की आत्माभिव्यक्ति का माध्यम बनाता है और तीसरा अंग-विह्वल विद्वान से आत्मसुष्टि पाता है । इसी कारण यह आवश्यक नहीं कि जो सफल चित्रकार है, वह सफल काव्य प्रणेता भी होगा । या जो सफल नृत्य है वह सफल नाटककार भी होगा ।

प्रत्येक कला के उद्भव एवं विकास से सम्बन्धित दो मूल प्रश्न उठ सकते हैं--'क्यों' और 'कैसे', जो रचनात्मक प्रवृत्ति के मूल में निहित संघर्ष तथा क्रांतिकारी तत्त्व को और संकेत करते हैं । किसी कला के पूर्ण अध्ययन के लिए मनोवैज्ञानिक तथा ऐतिहासिक दृष्टिकोणों का सहारा लेना पड़ता है । प्रत्येक कला की अपनी सोभार्थ्य होती है, जिनका अतिवृद्धि करने पर नये कला रूपों का जन्म होता है । नाट्य कला सभी कलाओं में श्रेष्ठ मानी जाती है, क्योंकि उसमें श्रव्य तथा दृष्टव्य गुणों के साथ कार्यशीलता भी रहती है । दृष्टव्यता के कारण इसका प्रभाव अधिक सजीव रहता है, क्योंकि जनसाधारण के लिए सुदृश्य तथा अप्रत्यक्ष का अपेक्षा मुक्ति और प्रत्यक्ष अधिक प्रभावोत्पादक होता है । मनुष्य का वर्णन चाहे जितना सजीव हो, परन्तु चित्र के सामने उसे हार माननी पड़ती है । जब चित्र चलते-फिरते हाड़-नास-बाम के मावर्मगिमामय हों, तब वह जीवन की अधिक निकटता से स्पर्श करते हैं । नाट्य में कार्य प्रधान होता है, यह कार्य संघर्षमयी स्थितियों का परिणाम होता है और इसी के उतार-चढ़ाव से सारी कथा विकसित होती है । नाट्य मूल की कथा को लेकर चलता है, किन्तु उसका चित्रण इस प्रकार करता है कि वह 'हो रहे' अर्थात् वर्तमान का बोध देने लगती है । नाट्य से निकट का सम्बन्ध रखने वाली रचनात्मक कला नृत्य है । उसमें भी कर्म तथा दृष्टि तत्त्व प्रधान होते हैं । अपने उद्भव में नाटक तथा नृत्य एक-दूसरे के आश्रित रहे हैं, नाट्य

१ नाटक की महत्त्व देने या श्रेष्ठ माने जाने के कारण निम्नश्लोको में देखे जा सकते हैं नाट्यशास्त्र १।१०४।, १-१०८, १०६।, १-१११।११२, १-१०५।१०८ ।

के विकास में निहित संघर्ष तत्त्व के अध्ययन का दृष्टिभूमि एक प्रकार से नृत्य के विकास-क्रम में देखी जा सकती है, क्योंकि नाट्य अपने मूल रूप में नृत्य ही है।

व्यक्ति का आदिम प्रवृत्ति है कि वह दुःख और सुख के संवेगों से प्रभावित होकर विभिन्न प्रकार से अपना अनुभूतियों को सम्प्रेषित करता है। जीवन का प्रतिदिन का घटनाई उसे या तो हर्षोल्लास से भर जाता है अथवा घनामृत पाड़ा से। कहीं वह सङ्कयोग में 'स्व' का त्याग करता है और कहीं प्रतिशोध की ज्वाला में प्रतिक्रिया करता है। नृत्य कलाओं में प्राचीनतम कला माना जा सकता है, क्योंकि, माषा के अभाव में, अपना आदिम अवस्था में, विचारों और भावों के आदान-प्रदान के दो ही माध्यम थे, पत्थर मिट्टी या पेड़ों पर आकृतियों के अंकन से स्वयं को प्रकट करना तथा हावभाव एवं मुद्राओं द्वारा अभिव्यक्ति अपने सरलतम रूप में नृत्य ताली बजाकर कुदना, जकड़े या समूह में उल्लते हुए गोलदायरो में घूमना आदि चेष्टाओं का समन्वय है। ये नृत्य किन्हीं विशिष्ट अवसरों पर या किन्हीं मा अवसरों पर धार्मिक अनुष्ठान के रूप में या सामाजिक पाड़ा के विरोध में किये जाते रहे हैं। जैसे जन्म, मृत्यु, शादी, पुन्नतप्राक्रिया, प्रायश्चित्त, फसल बोने और काटने के समय, मृतकों को गाड़ने जाते समय वीरों की याद में, नये वर्ष के आगमन में, सैनिक शिक्षा देने, युद्ध में जाने के अवसर पर विदा देने में, गुलाबी द्वारा आन्तरिक पाड़ा की अभिव्यक्ति में, किसी मयानक यात्रा से सकुशल लौट आने पर, शक्ति और साहस की कामना के लिए देवताओं की पूजा या उनसे प्रार्थना के अवसर पर, कामवृद्धाओं की पूर्ति के लिए, मय को कम करने के लिए, जोने की कामना के लिए आदि आदि अनेक अवसरों पर किस अनेक रूपों में नृत्य किये जाते थे। देखा जाये तो नृत्य किसी भी सामाजिक कार्य का नृतन है जो चेतन रूप में

१ दृष्टव्य - 'एनसाइक्लोपीडिया आफ़ डान्स', 'एनसाइक्लोपीडिया आफ़ ब्रिटानिका'

प्रकृति तथा जीवन को प्रस्तुत करता है या उसका निर्माण करता है । कमा-कमा
 'व-रत्नाद को प्रेरित करने के लिए मा नृत्य किये जाते रहे ।

लैज,कांट आदि विद्वानों ने शारीरिक सन्तुलन को बनाये रखने के दृष्ट से कलाओं
 का उद्भव माना । शिलर ने यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया कि कला अतिशय
 शक्ति का कलात्मक रूपान्तर है । मनोवैज्ञानिक मा इस तथ्य पर विश्वास करते
 हैं कि शक्ति का अतिरेक संचय सन्तुलन का कारण बनता है और व्यक्ति को
 पीड़ित कर जाता है । हमारे शरीर को बनावट इस प्रकार का है कि उसका
 रक्षा के लिए आन्तरिक शक्तियों के सन्तुलन की आवश्यकता पड़ता है । किता
 मा प्रकार की क्रीड़ा में हम अतिशय शक्ति का प्रयोग करते हैं । अतः इस मत
 के समर्थक विद्वानों ने कला को क्रीड़ा से जोड़ा । उनके अनुसार अतिरेक भावों
 को, कुछ व्यक्ति रोकर, गाकर, उल्ल-वृद्ध कर या हंसकर व्यक्त करते हैं तो इसा
 क्रियाशीलता को कुछ अन्य परिपक्व रूप में कला का रूप दे देते हैं । उदाहरणार्थ
 साधारणतया यह विश्वास है कि जीवन की कोई मार्मिक पीड़ा व्यक्ति को
 कवि बना देती है और व्यक्ति अपने मानसिक सन्तुलन को बनाये रखने में सफल
 हो पाता है । किन्हीं देशों में देवी आत्मा द्वारा अनुप्रेरित होने के लिए नृत्य
 का सहारा लिया जाता है । भारतीय विश्वास के अनुसार नृत्य शिव को दो
 विरोधात्मक प्रवृत्तियों-- रचनात्मक तथा विध्वंसात्मक का विकास है । शिव को
 'ब मेरव' भी कहा जाता है और यह शब्द स्वयं में ही रचना, पालन तथा संहार
 का बोध देता है । शिव का नृत्त रूप राँड स्व शान्त, निर्माण स्व संहार उग्र

१ शिवकरण सिंह ने इस विषय में विस्तृत चर्चा अपनी पुस्तक 'कला सृजन प्रक्रिया'
 में की है ।

२ मे-रचना, र--पालन, ध- विनाश

और अभय आदि विरोधों का प्रतीक है । नटराज के ऊपर उठे दोनों हाथों में से एक में हमरू है जो रचनात्मक ध्वनि का प्रतीक है, दूसरे में अग्नि है जो विनाशकारी है । नोचे के हाथों में एक को खुला हथेली मर्कों को 'अभय' देता है, दूसरे को मुद्रा 'आभय' का प्रतीक है । उठा हुआ बायाँ पैर 'अनुग्रह' तथा दायाँ पैर के नोचे विजय किया हुआ असुर है जो दुर्ग पर विजय पाने का अभिव्यक्ति देता है । इसको अपेक्षा शिव ने अपनी पत्नी पार्वती के अभिमान को दूर करने तथा असुरों व वृद्धियों पर विजय पाने के लिए नृत्य का आश्रय लिया । शिव और पार्वती के ताण्डव तथा लास्य में नृत्य का विकास माना जाता है ।

इस आदिम प्रवृत्ति तथा धार्मिक विश्वास से आगे बढ़े तो नृत्य एक आवश्यकता महसूस होता है । व्यक्ति-जीवन का कोई माँझ, स्वयं व्यक्ति जीवन उस गति-शीलता तथा कार्यशीलता में विहीन नहीं होता है, जिसे हम नृत्य कहते हैं । नृत्य व्यक्ति की अपरिवर्तनीय तथा विशिष्ट प्रकार का समन्वित गतिशीलता में आत्म-मिर्व्यञ्जना है । व्यक्तिगत तथा सामूहिक हठबौल्लास का किसी एक क्षण में तनाव तथा समाधान की किसी एक स्थिति में-- जहाँ सन्तुलन सर्वोपरि रहता है, का समन्वय नृत्य है^१ । वह किन्हीं तनावपूर्ण तथा समाधान के अमृत्य क्षणों में हठबौल्लास की असन्तुलित पीड़ा तथा महानता में, अर्थगमित या अर्थहानता की अन्तःपूर्ण स्थिति में एक चेतन रचनात्मक प्रक्रिया है । इस रचनात्मक कला ने अपने सामाजिक महत्त्व को बदला है । आध्यात्मिक तथा लोकाप्रिय रूप से कलात्मक स्वरूप को और का विकास कलाकार द्वारा यह प्रदर्शित करता है कि हम क्या जान चुके हैं, क्या कर सकते हैं तथा अपना हुशो, पीड़ा और महानता में क्या सम्प्रेषित करना चाहते हैं । नृत्य की चर्चा में प्रायः विद्वानों ने इसे कामुक चैष्टाओं का प्रतीक माना और दूसरों ने इसे नितान्त अनुकरण माना, किन्तु इनसे कहीं अधिक मुख्य-

१ 'ए' नसाइकलौपीड्ये आफ़ डांस', पृ० ४३६

जाता है। अपने व्यापक आयाम में नृत्य तीन बातों का समावेश करता है--

(क) मांसपेशियों के किसी तीव्र आवेग के प्रभाव में निरन्तर गतिशीलता जो आज जनजातियों के नृत्यों में देखा जा सकता है। जिसमें मन्थर गति से तिर तथा बाएँ की चैष्टाओं से नृत्य प्रारम्भ होता है, फिर अपना तीव्र गति में सारे शरीर को कंपकंपी स्वर धिरकन में बदल जाता है, जहाँ मानों ये सारी गतिशीलता किसी तथ्य को प्रकट करने में सारी शक्तियों को जोहता है और अन्तिम स्थिति में व्यक्ति को चैष्टायें उन्मादक, अति-श्रिष्ट, जोशीला तथा उत्साहभरा हो जाता है, जैसे कोई आवेग तारे बंधन तोड़कर बह निकलता चाहता हो। पैर पटकना, दार्ध-बाध, आगे-पाछे घूमना, अर्थहान शब्दों से आवाज करना आदि उसके आवेगों को अति-व्यवस्था को स्पष्ट करते हैं।

(ख) नृत्त या प्रज्ञा को बुझा के लिए सन्तुष्टि लालित गतिशीलता, जो लोक-नृत्यों में देखा जा सकता है।

(ग) नृत्त द्वारा दूसरों के आवेगों तथा मनोभावों को प्रस्तुत करने के लिए सावधानापूर्वक शिक्षित चैष्टायें, जो निःसन्देह बलात्मक (बलासिक्) प्रवृत्ति की ओर संकेत करती हैं।

नाट्यः उद्भव में
संघर्ष

नृत्य तथा नाट्य अपने प्रारम्भिक रूप में अविभाज्य रहे। पुरानी पुस्तकों के आधार पर ज्ञात होता है कि नाट्य नृत्य का ही विकसित रूप है। इनमें

हमें नाटक का नृत्य करने की अभिव्यक्ति मिलती है। नृत्य में नाटक को

२ ग्यारहवीं शताब्दी की कृति 'कपूरमंजरी' में नट कहता है -- 'जाओ सटुक का नृत्यकर।' अभिनय का भाव 'नृत्यप्रति' से भी लिया जाता रहा है। इसके अलावा संसार के प्रायः सभी देशों में नाट्य नृत्य का ही विकसित रूप है। जैसे जापान का 'नौ द्रामा' वहाँ के 'ता-मा' नामक नृत्य का विकसित रूप है। यूनान में फसल काटते समय के प्रचलित विशेष नृत्य जिसे 'द सेक्रेड थः शड्डन् फ़लोः' आफ़ टिप्टोगम्स' कहते थे, नाट्य रूप में निकला। ऐसे ही (अगले पृष्ठ पर देखें)

तरह कार्यप्रधान दृष्टव्य कला है। नृत्य की सामूहिक श्रियाशालता के कारण उसमें दर्शक तथा अभिनेता जैसा विभाजन नहीं था, किन्तु कालान्तर में जब नृत्यों में धार्मिक अवसरों पर अनुकरणात्मक प्रवृत्ति बढ़ी तथा सरलता से जटिलता का विकास हुआ तो नृत्य निश्चय ही कुछ लोगों में सीमित रह गया। धीरे-धीरे इनमें जुड़े कथाओं एवं गानों के अंशों--जो हमें कौरव और मंत्रों के माध्यम से दिखाई देते हैं, में अथोपख्यान के समावेश से नाटक विकसित हुआ होगा। भारतीय आचार्यों ने नाटक और नृत्य का विकास, नृच, नृत्य तथा नाट्य से माना तथा भरतमुनि के नाट्यशास्त्र में भी नृत्य और नाट्य के लिए प्रायः एक ही नियम माने गये हैं। संस्कृत नाटकों में जगह-जगह पर नाट्य मुद्राओं द्वारा अभिनय को यथार्थमय बनाने का प्रयास है। निःसन्देह व्यक्ति की जिज्ञासुक प्रवृत्ति तथा और अधिक सत्य की खोज प्रवृत्ति से इन आदिम जन जातियों के नृत्य और गान धीरे-धीरे सम्य जातियों के सम्पर्क में परिष्कृत होकर एक और संगीत, दूसरा और काव्य तथा तीसरा और नाट्य के रूप में अस्तित्व में आये। इन्द्रात्मक भौतिकवादी विद्वानों ने इसका कारण आर्थिक परिस्थितियों का विकास माना है। उन्होंने माना कि जब अव्यवस्थित आदिम समाज कृषि के अन्वेषण से व्यवस्थित जीवन बिताने लगा तो उसके जीवन में अपूर्व परिवर्तन आया और वे आदिम युगीन नृत्य, जिनमें मूलतः धर्म के बीज थे, धर्म का रूप धारण कर लेते हैं। आर्यों ने भारत में बसने के बाद एक निश्चित (धार्मिक (वैदिक) संगठन को जन्म दिया। इस वैदिक कर्मकाण्ड

(विगत पृष्ठ का अवशिष्टांश)

बर्मा के 'नाट', जापान के 'कन्युरी', इत्युसिनियम के 'रहस्य', मिस्त्र के ओसिस जातियों में जो मृत व्यक्तियों की उपासना में नृत्य प्रचलित थे नाट्य का आधार बनें। विशेष परिचय के लिए देखिए रिजबे की पुस्तक 'द इमाग एण्ड इमेन्ट्स ऑफ़ दान्स अफ़ द नान सुअरपीअनरैसस्'।

में संगीत एवं नृत्य का समुचित विनियोग होता था, इसी नृत्य एवं अभिनय से नाट्य का जन्म हुआ। प्रो० जानीरदार ने नाटक के विकास में धार्मिक क्रिया-कलापों से को ना मानकर वेद विरोधी प्रवृत्ति को माना है। मानव विज्ञान के अनुसार नाट्य अभिनय के पोछे व्यक्ति का स्वयं को प्रदर्शित करने का जन्मजात प्रवृत्ति है। जब व्यक्ति ने पहला बार अपने परिजनों या जानवरों के अनुकरण अथवा हास्यास्पद अनुकृति द्वारा मनोरंजन किया होगा और यही 'हास्य' एक धार्मिक कृत्य के रूप में नियन्त्रित होने के बाद, अभिनय में सम्भारता को ग्रहण कर बौद्धिक-चिन्तन द्वारा प्रसारित हुआ, तभी से या उसी प्रसारण से नाट्य विकसित हुआ होगा^१।

एक परम्परावादी मत भी है जो नाटक को देवी-उत्पाद का स्रोत करता है। इस मत का उल्लेख भरत के 'नाट्यशास्त्र' के प्रथम अध्याय में हुआ है। इसके अनुसार त्रेतायुग में देवताओं की प्रार्थना पर क्रिष्णमह ब्रह्मा ने शुद्धादि के लिए चारों वेदों से पाठ्य, अभिनय, गीत एवं रस लीकर, नाट्यवेद पंचमवेद की रचना इसलिए की कि उनके मोक्ष का कोई साधन न था और इसके प्रयोग का कार्य भरतमुनि को सौंप दिया। भरत ने सौ शिष्यों एवं सौ अप्सराओं को नाट्यकला की व्यावहारिक शिक्षा दी, जिसके पहले अभिनय में शिव तथा पार्वती ने भी सहयोग दिया। नाट्य-कला के दो प्रमुख तत्त्व-- संवाद तथा अभिनय में से प्रथम तत्त्व के अंश ऋग्वेद के संवाद-परक सूत्रों में दृढ़ जाते हैं तथा कल्पना को जाता है कि इन पाठों के लिए अलग कृतिवत् रहते होंगे जो अलग-अलग कवा का रसन करते होंगे। इसके अलावा सामवेद से संगीत, अथर्ववेद से नृत्य के अत्यधिक विकास की पुष्टि होता है। इसी से कुछ पाश्चात्य विद्वान् इनसे भारतीय नाटक का विकास हुआ मानते हैं। इसी प्रकार

१ द्रष्टव्य 'संसाहकलौपीह्या आफ सौशल सारंसस'।

२ इन्द्रमरुत संवाद (१. १६५, १. १७०), विश्वमित्र-नांदी संवाद (३. ३३), पुरुषसु-उर्वशी संवाद (१०. ६१), यमयमी संवाद (१०. १०) आदि।

३ प्रो० मैक्समुलर तथा प्रो० सिल्वन लेवी

पाश्चात्य नाट्य का विकास डायोनिसस एवं स्पोली के पूजन समारोह से माना जाता है । इन समारोहों में कुछ विशिष्ट व्यक्ति जिनका आधा शरीर अज्ञा चर्म में ढँका रहता था, अज्ञा गीत (गोटसांग-बलिनृत्य) के मंत्र गाते हुए वेदों के चारों ओर नृत्य करते थे । इन्हीं शताब्दों ई०पू० थे। जिसने उसमें के रिक्त स्थानों को भरने के लिए छोटे-छोटे संवाद बढ़ा दिये, जिन्हें एक अभिनेता समवेत गायकों के नेता के साथ वार्तालाप के द्वारा व्यक्त करता था । वहाँ अपने और विपरीत रूप में नाटक बना । एक दूसरे मत के अनुसार धार्मिक उत्सवों पर लोग जिन दुर्घातकृत्यों का अभिनय--जो किन्हीं वीरों को जीवनीयों से सम्बद्ध होता था-- करते थे, वहाँ नाटक के मूल रूप हैं ।

नृत्य और नाट्य की क्रियाशील-यौ-गतिशीलता से एक तथ्य जो सामने आता है, वह यह है कि व्यक्ति ने शारीरिक तनावपूर्ण स्थिति में सन्तुलन के लिए अनावश्यक शक्ति का प्रयोग इन कलाओं के रूप में किया । दूसरे स्तर पर इन कलाओं में संघर्ष तत्त्व सुद्ध रूप से अन्तिर्निहित है, उनके उद्भव और विकास का संक्षिप्त परिचय विरोधों के सामन्वय में इसी तथ्य का और संकेत करता है । ये ही प्रारम्भिक गानमय या नृत्यमय कृत्य धार्मिक कृत्यों में परिवर्तित हो गये तो उनका उद्देश्य गम्भीर तथा पवित्र हो गया और वह केवल मनोरंजन की वस्तु न रहकर आवश्यकता बन गये । सम्यता के विकास के साथ-ही-साथ नाट्य से सम्बन्धित धार्मिक भावना का लोप होता गया तथा नाटक की धारणा बदलकर जीवन की समस्याओं के चित्रण विश्लेषण के माध्यम से मनोरंजन के रूप में प्रतिष्ठित होता गया । अतः नाटक की विकास दोहरे परिवर्तन को प्रस्तुत करता है । एक ओर बौद्धिक आग्रह से विचार संघर्ष को कहीं अधिक श्रेष्ठ नाटकीय गुण माना जाने के कारण सरसिक शारीरिक दृष्टाओं द्वारा संवेगात्मक संघर्ष का प्रस्तुतीकरण नाटक का श्रेष्ठ गुण

१ पाश्चात्य नाट्य में सबसे प्राचीन नाट्य-साहित्य यूनान में मिलता है, अतः यहाँ की उसी से तात्पर्य है ।

सौमा को ज्यों-ही लेशी करता है, वैसे ही अपनी परम्परा पर आघात भी करता है । लक्ष्मीनारायण मिश्र से आदर्शवादी नाटकों का प्रतिक्रिया के फलस्वरूप जो यथार्थवादी परम्परा चली गयी, अपने उत्कर्ष पर वह कई अस्थायी प्रवृत्तियाँ (भारतीय नाट्य साहित्य के सन्दर्भ में) की ओर मुड़ गयी, तथा अन्य साहित्यिक आन्दोलनों से प्रभावित होते हुए विकसित हुई । कला जब पुरातनता से विद्रोह करती है और किसी नवीनता का आग्रह लेती है तो उसे अपने उद्देश्य तथा नियमों की खोज करना पड़ता है , यह निश्चित कहना पड़ता है कि वह क्या स्थापित करना चाहती है । यह अत्यन्त स्वाभाविक है कि जब कलायें अपने परम्परित रूप का नयी परिस्थितियों से समन्वय नहीं कर पाती हैं --विषयवस्तु और रूपविधान की दृष्टि से--तो युग सत्य का खोज में परम्परा से स्वयं को विलग करने का प्रयास करता है । अथवा जब कलाकार यह अनुभव करता है कि अमुक सिद्धान्त गलत है, क्योंकि वह उस अभिव्यक्ति का बोझ वहन करने में असमर्थ है, जिसे वह स्थापित करना चाहता है, तो उसे नये माध्यमों की खोज करना पड़ता है, उसका यह दृष्टि मात्र अन्वेषण का नहीं, वरन् उसे संवार कर स्थापित करने का भी है । प्रत्येक युग और प्रत्येक साहित्यिक क्रान्ति का उद्देश्य और अधिक सत्य का खोज, और अधिक उन्नत स्वरूप की मांग होती है । रचनात्मक प्रक्रिया तत्कालीन मांग पर भी निर्भर करती है । तत्कालीन से तात्पर्य केवल आधुनिक जीवन से नहीं, परन्तु उन विशेषताओं से है, जो किन्हीं भी अर्थों में अतीत से विलग करती हैं । हिन्दी नाटक पुनर्जागरण काल की देन है । वह युग प्रत्येक दिशा में क्रान्ति और संक्रान्ति का काल था । ऐसे में जागृक नाटककार ने एक दूसरी संस्कृति के प्रभाव को ग्रहण कर अपने अतीत से अलग होने का प्रयत्न किया । भारतेन्दु ने भारतीय परम्परित नाट्य-तत्त्वों का समन्वय किया और प्रसाद के नाटकों में यह समन्वय आत्मसात् रूप में आया है । यहाँ यह परिवर्तन बाह्य तो है, पर अन्तः परिवर्तन की ओर भी प्रवृत्त है । फिर भी अतीत का मोह प्रसाद की भारतीय नाट्य की आत्मा उस से अलग न कर सका । यह संघर्षकाल था, जहाँ नवीन का आग्रह और अतीत का मोह बराबर बना हुआ था ।

प्राचीन-नवोन के संघर्ष से नई राह मिली जो प्रसाद के बाद के नाटकों में प्रकट होने का प्रयास करता है । भारत का नाट्यशास्त्र वहाँ मुला दिया जाता तथा पाश्चात्य नाट्य सिद्धान्तों को अपनाने की प्रवृत्ति विकसित होता है । उस स्वरूप में नाट्यकार जीवन की अभिव्यक्ति या यथार्थ चित्रण के लिए उपयुक्त अथवा समर्थ तथ्यों को पाता है । फलस्वरूप विषय-वस्तु जीवन के मध्य से ला जाता है और अभिव्यक्ति पद्धति नये आयामों का सौजन्य करता है । उद्योग, अर्थ, विज्ञान तथा मनोविज्ञान के विकसित होते क्षेत्रों में जीवन के मूल्य बदल जाते हैं । आध्यात्मिकता से भौतिकता की दौड़ में मनुष्य के पास अवकाश के क्षण कम हो जाते हैं, नये यंत्रों के आविष्कार से मनोरंजन के कहीं अधिक सम्पन्न साधन प्रस्तुत होने लगते हैं । एक तो भारत में वैसे ही प्रतिष्ठित व्यावसायिक रंगमंचों का अभाव रहा है, दूसरे हमारा नाट्य-साहित्य भी इतना समृद्ध नहीं रहा है कि बरबस दर्शकों को अपनी ओर आकर्षित करता, अतः नाटक विश्वविद्यालयों तथा स्कूल-कालेज के रंगमंचों पर ऐसे ही अन्य समारोहों तक सीमित हो जाता है । इस सीमा में पाश्चात्य रचनाओं से प्रभावित, नाटक का मिनीस्वरूप स्कांकी जिसे उप-उप-स्कांकी के साथ जोड़ने का प्रयास किया जाता है-- अस्तित्व में आता है । कम समय में जीवन की एक फांकी का यह नाटकीय रूपान्तर पसन्द किया गया तथा युग और जनता को अभिरुचि का इसने काफी साथ दिया । सामाजिक व्यवस्था से विद्रुब्ध होकर नाटककार अपने परिवेश पर व्यंग्य करता है, जिसकी अभिव्यक्ति हास्य के माध्यम से हुई, आडम्बरों की बलिया उधेड़ी गई तथा मनोरंजन भी किया गया । बहिर्मुखी से अन्तिर्मुखी होने की प्रवृत्ति ने गीतात्मक नाट्य स्वरूप गीति-नाट्य को जन्म दिया । गीति नाट्यकार मानव-हृदय में गहरे पैठकर उसके राग-विरागों, विचारों और अनुभूतियों का मार्मिक चित्रण करके, अन्तर्जीवन की वास्तविकताओं को सामने लाने का प्रयत्न करता है । 'गीति नाट्य' में मानव-हृदय की समस्याओं की प्रधानता दी गई । यथार्थ चित्रण के आग्रह के विपरीत अतिकल्पना मुक्त कथावस्तु को लेकर 'फैंटेसी' नाट्य रूप सामने आया । फ्रायड के मनोविज्ञान को लेकर 'स्वप्न नाटकों' की रचना की गई, जिससे 'स्वप्न-नाटक' उत्पन्न हुआ । तीव्र संवेगों का, गीत

खुद संगीत के साथ जहाँ कई पात्रों द्वारा कार्य-व्यापार की अधिकता में चित्रण किया गया, वहाँ 'भावनाट्य' तथा जहाँ एक ही पात्र कार्य-व्यापार को वहन कर रहा वहाँ 'मोनोलॉग' नाट्य रूप विकसित हुए। वैज्ञानिक आविष्कार के कारण 'रेडियो नाटक' अस्तित्व में आया। जिसमें संगीत और सरल भाषा पर महत्व दिया गया। इस आविष्कार के कारण 'नाट्य रूपान्तर' नाम से नाटकों का एक और महत्वपूर्ण स्वरूप विकसित हुआ। 'नाट्य रूपान्तर' के नाम से प्रसिद्ध उपन्यासों तथा कहानियों को नाट्य रूप में प्रस्तुत किया जाने लगा। सम्भवतः आकाशवाणी की नाट्य साहित्य को यह सबसे बड़ी देन है। आकाशवाणी के माध्यम से काव्य-नाटकों को भी प्रोत्साहन मिला। डोनल्ड मैकड्विग ने अपनी 'रेडियो की कला' नामक पुस्तक में कहा कि 'रेडियो से प्रसारित कृति काव्य की भाँति ही मन पर प्रभाव डालती है। यह वास्तविकता का यथार्थ चित्र नहीं प्रस्तुत करती, बल्कि संकेतों और व्यंजना के द्वारा रूप और आकार भाव और विचार का विस्तृत संसार हमारे सामने प्रस्तुत कर सकती है।' यह वैज्ञानिक माध्यम काव्य के अत्यन्त निकट है। रेडियो माध्यम से नाट्य के 'स्वगत नाट्य', 'संगीतरूपक', 'रेडियो रूपक' आदि कई रूप विकसित हुए जो अमिथ्याक के लिए कलाकार द्वारा नये माध्यमों के चुनाव तथा निर्माण को प्रकृति को स्पष्ट करते हैं।

अपने सामने आदर्श तथा उद्देश्य रखकर कला को उस व्यवहार की सौज करना पड़ता है, जिसकी आवश्यकता महसूस की जाती है, तथा इस आवश्यकता की सौज में कलाकार पविधान के भी भिन्न-भिन्न रूप अपनाता है। इसी कारण सृष्टि का कार्य प्रयोगात्मक होता है। निःसन्देह अस्तित्वपूर्ण तकनीक को अस्वीकार करने में संशय तो रहता है, किन्तु कला इसी राह से गति पाती है। नवीनता के मापदंड स्थापित करती है। आज जीवन मात्र किन्हीं असंगतियों, विवशतापूर्वक जीवन जीने तथा अनिच्छापूर्वक मरने, और अस्तित्वहीन स्थितियों की निराशापूर्ण व्याख्या माना जा रहा है। जीवन-जगत् को इसतारे संग्रास को, कुंठा को व्यक्त करने के लिए नाटककार नये, किन्तु किसी सशक्त माध्यम की सौज में अनेक प्रयोग कर

रहा है। ब्रेस्ट का 'स्फिक थियेटर' तथा बैकेट, जोन जेनेट, जार्जन को आदि द्वारा प्रयोगाधित 'स्वसर्द थियेटर' जीवन के सत्त्यों का सोज में सारे पुरातन की प्रतिक्रिया है। इनके द्वारा अपनायी गयी तकनीक भा नितान्त संघर्षमय स्वरूप का विधान है, जिसमें अभिनेता स्वयं भा स्व दशक है। अब देखना है कि इनके बाद नाटक किस दिशा की ओर बढ़ता है, बहुत सम्भव है वह किन्हीं आदर्शों को सोज करें और प्रस्तुतीकरण में वहाँ अधिक स्वतन्त्र और मुक्त प्रवृत्ति वाले माध्यम को जन्म दे।

किसी भी कला-रूप का अध्ययन करें तो उसके दो मुख्य रूप दिखायी देंगे-- एक, जीवन के नाना प्रकार के आवेगों सवैगों का उदात्त रूप, दूसरा, इन्हीं आवेगों सवैगों की स्वतंत्र अभिव्यञ्जना। पहला अपना नियमबद्धता के कारण परिष्कृत रूप का प्रतीक है तथा दूसरा अपना स्वतंत्र प्रकृति के कारण जनसाधारण का वस्तु बनता है। ये क्रमशः साहित्यिक तथा लोक रूपों में जाने जाते हैं।

भारतीय नाट्य साहित्य के सम्बन्ध में भी यह बात लागू होती है। भारतीय नाट्याचार्यों ने नाटक के जो लक्षण किये उसमें आदर्श तथा जीवन के उदात्त रूपों को ही स्थान दिया, इससे कुछ सामग्री ऐसी भा बची, जिसके पात्र या कथा इन लक्षणों से मेल नहीं लाते थे, जीवन के समस्त आवेग भी शृंगार तथा वीर रसों के अन्तर्गत नहीं आते और ही जीवनपूर्ण आदर्श है, महान् है। नाटक को जो हम इतना महत्त्व देते हैं, उसमें सत्य है, उसके पीछे जीवन की साधना है, कृत्रिमता नहीं। इसी कारण नाट्य के अनेकानेक अंगों-उपांगों के माध्यम से जीवन की सर्वांगता को समाहित करने का जाग्रह है। आचार्यों ने नाट्य के विभिन्न रूपों को पात्रों की विधा, रसों की विभिन्नता तथा उनके अंक आदि की संख्या पर निर्धारित किया है। ऐसा लगता है कि एक ही परिवार के कई सदस्य अपनी भिन्न प्रवृत्तियों के कारण अलग होकर अलग घरों में बस जाये और तब उस रूप में प्रत्येक एक-दूसरे से भिन्न प्रतीत हो। ऐसे ही किसी सत्य साहित्य की प्रतीति नाटक के इन अंग-उपांगों के अध्ययन से होती है। उदाहरणार्थ रूपक के भवों में से नाटक तथा प्रकरण का संक्षिप्त परिकल्प नाट्य के स्वरूप में अन्तर्निहित

संघर्ष की प्रवृत्ति को स्पष्ट करने में सहायक होगा । धर्मजय के अनुसार नाटक का कथावस्तु का चुनाव इतिहास से किया जाना चाहिए^१ । नाटक का नायक धीरो-दात उच्चवंश का राजर्षि अथवा पुरुष या कोई प्रसिद्ध राजा होना चाहिए, वीर तथा शृंगार अंगोरस तथा अन्य रसों को अंग के रूप में प्रतिष्ठा होनी चाहिए^३ । इसके विपरीत प्रकरण का स्वल्प नाटक से भिन्न है, यद्यपि वह भी रसक का ही एक भेद है । धर्मजय के ही अनुसार प्रकरण की कथावस्तु कवि-कल्पित होनी चाहिए । उसका नायक मंत्री, ब्राह्मण या वैश्य भी हो सकता है । उसका धीर प्रशान्त होना अनिवार्य है । उसकी नायिका कुलवधु और वैश्या भी हो सकती है । शृंगार प्रमुख तथा वीर गौणत्व में आता है । इसी प्रकार रसक के अन्य भेद भी किन्हीं विभिन्नताओं या किन्हीं समन्वयों के प्रतीक हैं । उपरसक जो कि नृत्य के भेद माने जाते हैं, की संख्या में मतभेद है । उनके यत्र-तत्र किये गये लक्षणों के आधार पर कोई स्वरूप स्त्री प्रधान है,^४ किसी में कैशिका वृत्ति की प्रधानता है तथा कोई भारती वृत्ति की प्रधानता के कारण अलग विकसित हुआ । किसी में नौ-दस सामान्य पुरुषों और पाँच-छह सामान्य नारियों की भाव-भंगिमाएँ चित्रित की जाती हैं । कोई युद्ध प्रधान है तो कोई हास्य प्रधान । तात्पर्य यह कि प्रत्येक स्वरूप स्व-दूसरे से किसी या किसी सन्दर्भ में वैभिन्न्य रखता है ।

राजकीय संरक्षण में होने वाले नाटकों में शास्त्रीय गुणों का होना अनिवार्य था, इसी कारण नाट्य के माध्यम से चित्रित होने वाली समस्त प्रवृत्तियों को लक्षणों

१ दशरूपकम् ३।२५, से

२ ,, ३।२४

३ ,, ३।३३

४ ,, ३।३६, ४०, ४१, ४२

५ ,, ३।४३, ४४, ४५

६ ,, ३।५४ से ३।६० तक

एवं नियमों के आधार पर अलग-अलग बांध दिया । इन सिद्धान्तों ने भारतीय
 आनन्दवादो, आशावाद तथा आदर्शवादी दृष्टिकोण के कारण, जीवन के उस
 अंश को नाट्य से निकाल दिया जो पीड़ा, दुःख, निराशा और मृत्यु का था ।
 उसे अभिव्यक्ति मिली लोक नाटकों में । व्यक्ति-कलात्मक दृष्टि से दो विभिन्न
 प्रकार की स्थितियों की आवश्यकता महसूस करता है । एक और कल्पना और
 स्वप्न का संसार जिसमें व्यक्ति के पास शान्ति और व्यवस्था के लिए एक आदर्श
 है । दूसरी और उत्तेजना का क्षेत्र और आनन्दान्तरिक का, जिसमें कोई शान्ति
 नहीं, स्पष्टता नहीं । लोक नाट्य अपने स्वच्छन्द रूप में, जीवन को निकट से
 ग्रहण कर चला है । व्यक्ति की सांस्कृतिक चेतना, उसकी सामुदायिक प्रवृत्ति,
 किसी वंश या जाति विशेष के संस्कार इन लोक-नाटकों पर अपना प्रभाव डालते
 हैं । नाटक के जिस शास्त्रीय स्वरूप को चर्चा हम कर आये हैं, वह राष्ट्रीय स्तर
 के रंगमंच की है, क्योंकि साहित्य किसी राष्ट्र-विशेष का अधिक होता है और
 लोक-नाटक अपने समूह-विशेष का, जिसमें सामुदायिक संस्कृति की फलक मिलती
 है । असम में कीर्तनिया, बंगाल में जात्रा, बिहार में विदेसिया, संयुक्तप्रान्त में रास-
 स्वांग, पंजाब में गिदा, गुजरात में भवाई, आन्ध्र में ब यज्ञगान आदि । प्रत्येक
 की वस्तु, आकार-प्रकार रूपविधान भिन्नता के प्रतीक हैं । लोक नाटकों में वे
 तत्त्व निहित रहते हैं, जो समय-समय पर देश-काल के अनुरूप जीवन्त साहित्य
 प्रस्तुत करके लोक-नाटक को उस सम्पृक्त करते हैं । यदि सहानुभूति के साथ इस की
 विशाल साहित्य का अनुशीलन किया जाये तो इस रंगमंच के फाँने आवरण से
 हमारे लोक-जीवन का शताब्दियों का इतिहास फाँकता हुआ दिखायी पड़ेगा ।
 देश के विशाल जनसमूह की आशा-आकांक्षा, विजय-पराजय, आचार-व्यवहार,
 साहस संघर्ष आदि की जीवित कहानी मिलेगी । लोक-नाटककार नियमों
 रुढ़ियों, बन्ध-परम्पराओं एवं मान्यताओं के बन्धनों को तोड़ता हुआ प्रकृति के
 समान मुक्त बना रहता है । उसकी पर्यवेक्षण-शक्ति विलक्षण होती है । वह
 समाज की आवश्यकताओं, उसकी सांस्कृतिक और बौद्धिक आकांक्षाओं, रुचियों,

आदर्शों के अनुरूप अपने को सदैव बदलता है ।

ये नाटक संगीत एवं नृत्य प्रधान होते हैं, क्योंकि अशिक्षित एवं अशिक्षित जनता तक कवि-भाव पहुंचाने का वाहन मधुर गीत होता है, प्रांजल भाषा नहीं । अर्थ गांधीय से अपरिचित जनता को संगीत की सरसता, नृत्य की मुद्रा एवं पात्रों के अभिनय के कारण भाषा-ज्ञाता को अपेक्षा सटकने नहीं पाता । इन्हीं कारणों से लोक-नाटकों की प्रकृति में संघर्ष तत्त्व अनेकानेक अधिक निहित रहता है । यह तो निःसन्देह कहा जा सकता है कि आर्य की जितनी अधिक रचना लोक-नाटकों में हुई उतनी कदाचित् साहित्यिक नाटकों में नहीं । कारण कि जीवन को पाठशाला में शिक्षित ग्रामीण कवि यथार्थ स्थितियों के प्रदर्शन में तल्लीन रहा । उसने समाज में साधु को दुराचारी, धना को कृपण, और हाकू को उदार देखा । उसने वास्तविक महात्मा को दुःखा और दुराचारी को सुखा देखा । उसने प्रेमियों को दीर्घकाल तक तप-साधना करने पर भी प्रणय में जलफल होते देखा । जीवन के इस संघर्ष का प्रयोग उसने 'बिया और 'हरि रांफा', 'बैलाम्जु' जैसे कथण नाटकों की रचना की ।

समाज की दुरीतियों पर व्यंग्य करने में यही नाटककार प्रसूत रहे । समाज के प्रत्येक क्षेत्र का स्पर्श इनकी कथाओं में मिलता है । और संघर्ष की स्थिति के अन्त में मृत्यु या म्यानक कष्ट तो प्रायः देखने को आता है । इस व्यक्ति तथा माग्य के संघर्ष में व्यक्ति की पराजय, व्यक्ति का समष्टि से, परिवार से, मनोबल से परीक्षा सजा से, शासक से संघर्ष की अत्यन्त प्रभावोत्पादक स्थिति दिखायी देती है । इसी आधार पर 'मऊ प्रह्लाद', 'मौरध्वज', 'हरिचन्द्र', 'सती-सावित्री', 'श्रवणकुमार' आदि नाटक युगानुरूप अपनी कथा में अन्य कई नवीन तत्त्व को ग्रहण करने चलते हैं ।

कोई भी कला अपने माध्यम में सर्वप्रथम परिवर्तन को कामना करती है तथा नया से नया उपकरण तलाशने की चेष्टा में रहती है । साहित्य या नाट्य के क्षेत्र में भाषा एक ऐसा साधन है, जो भावानुरूप परिवर्तन की प्रबल अपेक्षा करती है ।
१ 'यह कहना अनावश्यक है कि सम्प्रेषण का सर्वाधिक सशक्त माध्यम भाषा है'

भाषा और रूप-विधान भले हों एक ही, पर भाषा का रूप उस सारी अभिव्यक्ति को न्यायन दे देता है। बोडरा के अनुसार 'शब्दों में परिवर्तन का आवश्यकता नवीनता के लिए पड़ती है'^१। इसी कारण प्रत्येक युग का साहित्य अपने लिए नये शब्दों को गढ़ता है, उन्हें नये अर्थ देता है और आवश्यकतानुसार जहाँ से जो उपयुक्त समझता है ले लेता है। कला का वर्ग लोकप्रियता की भाषा पर प्रभाव डालती है। अपनी सीमाओं के कारण ही साहित्यिक नाटकों की भाषा और लोक-नाटकों की भाषा में पर्याप्त वैभिन्न्य होता है। कुछ माध्यमों की भाषा को संगीत का सहारा मिल जाता है और कुछ को सम्पूर्ण अर्थ वहन करने पड़ते हैं। लेखक विशेष की भाषा-शैली दूसरे से भिन्न होती है, इसी कारण कृति की भाषा-शैली के आधार पर उसके लेखक का अनुमान लगाया जा सकता है। भाषा की सक्षमता पर नाटक की सफलता-असफलता निर्भर रहती है, क्योंकि गहनतम भावों, आवेगों, संवेगों और मनोस्थितियों की अभिव्यक्ति भाषा करता है। अतः भाषा-रूप भाषा के भी भिन्न रूप ग्रहण करती है। विषय के सम्यक् भाषा का निर्वहण न होवे पाने के कारण 'कोणार्क' जैसे नाटक के नाट्यकार को दूसरी कृति 'पहला राजा' असफलता की आलौचना बौढ़कर रह जाती है।

उपसंहार

कला के विकास में संघर्ष की बात चलती है जो महान् विद्वानों का यह कथन, कला संस्कृति की नकल है, जीवन के यथार्थ का चित्रण है, कहीं उगमगाता-सा प्रतीत होता है। विषयवस्तु में अन्तर्निहित संघर्ष इसी कथन पर आधारित हो जाता है। अपने वास्तविक रूप में नाटक तो क्या किसी भी कला का उद्देश्य नकल नहीं रहता। कोई भी 'जीवन जैसा है' उसका चित्रण नहीं कर पाता। जीवन के चित्रण में उसकी अपनी कल्पना भी समन्वित हो जाती है। नाट्यकार की भौतिक जगत् से सामग्री का चुनाव करना पड़ता है। जिस क्षण

१ सी०एस० बोडरा : 'द क्रिस्टियन स्कसपिअरिअन्स', पृ० २

बुनाव-प्रक्रिया प्रारम्भ होती है, उसी क्षण से वस्तु को पूर्णता देने तक संघर्ष तत्त्व अन्तर्निहित रहता है, क्योंकि ईमानदारी और सचाई से स्थापित करने का इच्छा किसी भी बिन्दु से स्वतः समाप्त होने लगता है और जो चित्र निर्मित हो जाता है वह एक कलाकार का जीवन का एक चित्र जिसमें सम्भावित किसी-न-किसी अंश में जुड़ा रहता है, होता है। कृति के प्रति 'सत्य का आग्रह', 'पूर्णता' का प्रयास, प्रत्येक कलाकार द्वारा भिन्न रूप में प्रकट होता है। अतः कोई भी कलाकृति कलाकार का दृष्टि से, उसकी व्यक्तिगत कल्पना से एक 'पूर्ण चित्रण' नहीं हो ही, पर प्रेक्षक और पाठक के निकट वह क्या है, यह दूसरी बात है। साधारणतया अपनी पूर्णता के प्रयास में ही वह दूसरों का दृष्टि में अपूर्ण हो रहती है। उसकी अपूर्णता नवान सृजन का आधार बन जाता है।

कलाकार नियमों में, बन्धनों से, परम्परित रूप-विधान से, भाषा से रुढ़ियों से मुक्त होने के लिए प्रतिक्रिया करता है, मात्र इन सबको नया रूप देकर या उनमें पुनः बद्ध हो जाने के लिए। उदाहरणार्थ हिन्दी नाट्य साहित्य पंचसंधियों, अष्टप्रभृतियों, कायावल्याओं आदि से मुक्त हुआ तो मात्र पारचात्यसिद्धान्तों के अनुसार तीन अन्वितियों में बंध जाने के लिए। इसकी प्रतिक्रिया में प्रेक्षक का कल्पना पर जोर देने की रुढ़ि ने आज के नाट्य-साहित्य को आवद्ध कर लिया है। कोई भी कलाकृति जब पुरातन समस्त से अलग दिखायी देती है, तो भिन्न अस्तित्व में स्थापित होने के बाद वही नये सिद्धान्तों का मापदण्ड बन जाता है।

अमने-बन

अपने वास्तविक रूप में कोई भी कला वाह्य से अन्तः को जोर का संघर्षमय विकास है। जीवन के निर्माण का यह द्वन्द्व अन्तर्जीवन के निर्माण का है। वाह्य रूपों या क्रिया-कलापों का नहीं; यह व्यक्तिमात्र के अन्तरात्म विचारों, संवेगों, अनुभूतियों, मनोभावों का निर्माण है। इसी तरह समाज के वाह्य परिवेश का नहीं, उसके अन्तर्भूत वातावरण का, उसकी संवेदना का है। श्रेष्ठ और ईमानदार कलाकार वह नहीं है, जो मात्र रूप-विधान के निर्माण में अपनी कार्यकुशलता का

परिचय देता है, अर्थात् वह है जो अपने हरकै से स्पर्श से जीवन के सन्धन को सावक तक सम्प्रेषित कर पाता है और तदनुसंग रूप-विधान का श्रेष्ठ-निर्मित करता है, सुदृढ संवेदना को संवेद्य बनाता है ।

इस सम्पूर्ण पृष्ठभूमि पर स्तर रूप में एक शाश्वत रूप हुआ उभर कर जाता है कि किसी भी तत्त्व के विकास का अन्तिम मूल संबंध है । व सब एक ही नियम से परिचालित है । प्रकृति, समाज, संस्कृति, मूल्य, धर्म और राजनीति और कला जो है, या जिस रूप में सामने आती है, वह एक निश्चित चरम सामा पर आये हुए एक विकास क्रम के ध्वंसाशेष का पुनर्निर्माण है, युक्तानुसंग और आन्तरिक आवश्यकता के अनुसार आन्तरिक चिन्तवृत्तियों का प्रस्तुताकरण है । उत्कर्ष की चोटी के उपर उलाव पर नये आयामों के सृजन का नियम व्यक्ति और कला के सन्दर्भ में विशिष्ट हो उठता है । व्यक्ति की उर्जा, सक्रियता में अतिशयता से गुस्त होती है और वह उसका सार्थक प्रयोग करना चाहता है । यह भी प्रारम्भिक व्याख्या जिसने व्यक्ति के सृजन के कारणों का सौज का । आज मनोविज्ञान का विस्तृत व्यापक सौज सिद्ध करती है कि सार्थक सृजन का आधार व्यक्ति-मात्र का अन्तर्निहित है, जिसे जीवन की जटिलताओं, क्षण-क्षण बदलते मूल्यों, मान्यताओं और परम्पराओं के बीच वह प्रतिक्षण अनुभव करता है । मनोव्यापन और आत्मसंयोजन के क्षण किसी अधिक सार्थक और अधिक सत्य को सौज में बाह्य उल्लंघनों से सन्तुलित होकर मुक्त स्वरूप में उभरते हैं । और सत्य का यह सौज कभी समाप्त नहीं होता, क्योंकि इसी में क्राण्ड की गति है । किन्तु सामान्य की यह निश्चित परिवर्तन-प्रक्रिया नाट्य से सन्दर्भ में विशिष्ट हो जाती है और नाटक अपनी विशिष्टता में दूसरी कलाओं से इस स्तर पर भिन्न हो जाता कि अन्य कलाओं में रचनात्मक स्तर पर संबंध, नये रचना-विधान और नयीरचना-शैलियों के माध्यम से परिवर्तन की दिशाओं के अन्वेषण में

सहायक होता है, किन्तु नाटक के आन्तरिक संरचना में संघर्ष अन्तर्निहित है, और साथ ही परिवर्तन का नया दिशाओं का उद्घाटन अन्य कलाओं के समान सम्पूर्ण युगान्तर रचनात्मक स्तर पर मा घटित संघर्ष को प्रस्तुत करने में मूलधार है ।

द्वितीय परिच्छेद : नाटकीय परिष्कारना में संघर्ष

संघर्ष का महत्त्व

भारतीय मत और रस

पार्श्वकृत्य मत और संघर्ष

दार्शनिक पृष्ठभूमि

प्राच्य और पौर्वत्य जीवन-दृष्टि

तुलना

रस और संघर्ष का समन्वय

संघर्ष परिभाषा, व्याख्या और आयाम

संघर्ष परिभाषा और व्याख्या

संघर्ष की विशेषता

इच्छा

नाटकीयता

सन्तुलन

संघर्ष के स्थापित आयाम

बाह्य संघर्ष

अन्तः संघर्ष

युग संवेदना

आन्तरिक स्वना

रूप बंध

गति और विवक्षता का, जो नाट्य रूप के सार तत्त्व हैं, सभी देशों के महान् नाटकों में प्रमुख स्थान है, क्योंकि नाटक मूलतः कार्य-व्यापार और संघर्ष है। किन्तु इन मूलभूत विशेषताओं का निर्वहण विभिन्न सम्यताओं के दर्शन और प्रकृति के अनुरूप अत्यन्त भिन्न-भिन्न प्रकार से होता है। भारतीय रंगमंच अपने निजी रूप के अनुशासन के लिए, जो अन्ततः एक जावन सूत्र को ही प्रतिबिम्बित करता है, इतना गम्भीरता से प्रतिबद्ध है कि वह ऐसा बहुत सी बातों को ... नहीं मानता जो पश्चिम के गम्भीर नाटकों में विभिन्न युगों में सर्वथा आवश्यक मानी जाती रही।

-- हेनरी डब्ल्यु वेल्स

द्वितीय परिच्छेद

-०-

नाटकाय परिकल्पना में संघर्ष

संघर्ष का महत्त्व

नाटक सभी कलाओं में अत्यधिक शक्तिशाली तथा श्रेष्ठ है, क्योंकि जब एक व्यक्ति-अनुसूच उसे देख रहा होता है, तो दूसरा व्यक्ति-अनुसूच उन दृश्यों को प्रस्तुत कर रहा होता है जो कि व्यक्ति के अनुभवों को इस प्रकार व्याख्यायित करते हैं, मानों यह सब अभी हाँव हो रहा है, नाटक में जिन्दगी के बीते हुए अनुभव बाँट व्याख्यात न रहकर वर्तमान के हो जाते हैं। नाटक अन्य कलाओं को अपेक्षा अधिक वास्तुवाद तथा अभिव्यक्ति प्रदान करता है, क्योंकि वह केवल पात्रों के कार्य तथा कथन के माध्यम से कहानी-विशिष्ट रूप से वास्तव तथा अन्तः अनुभवों को कहता है और संघर्ष प्रस्तुत करता है। नाटक का कार्य-व्यापार व्यक्ति का अनुकरण नहीं, जीवन का प्रस्तुताकरण है। जीवन शक्तिशालीता का प्रयोग है। इसी शक्तिशालीता के नाटकाय रूपान्तर में नाटककार सबसे अधिक महत्त्व कार्य को देता है, कारण, कार्य का कल्पना के अभाव में नाटक परिवर्तित हो नहीं किया जा सकता है। रंगमंच को कसौटी पर पात्र सुस्थिर या क्रियाहीन रूप में नहीं दिखाये जा सकते। कार्य कथावस्तु के विकास के साथ चारित्रिक विकास को भी दिखाता है। प्रेक्षक की भावना का परिष्कार (कथार्थित) या उसका उदात्तकरण (साधारणीकरण) बिना कार्य के सम्भव नहीं है और नाटक, नाट्य-शास्त्रीय विवेचना के अनुसार जिस उद्देश्य को लेकर चलता है, वह सभी प्रतिकूल हो सकता है, जब उसमें कर्म या कार्य का क्रमिक विकास हो। ग्रीक और संस्कृत नाट्यशास्त्र दोनों ही किसी-न-किसी रूप में 'कर्म' की महत्ता को स्वीकार करते हैं। एक यदि नाटक के कार्य को जीवन का अनुकरण मानता है तो दूसरा अवस्था को, और तदनुप दोनों संघर्ष और उस की महत्ता स्वीकार करते हैं, पर

दोनों के मूल में दृष्टान्तों का महत्ता ज्योंपरि है । शाब्दिक अर्थ में नाटक एक और नृत्य, नृत्य का कृत्रिम विकास है, जिसमें नृत्य है । स्वयं में दोनों को समाहित किए हुए है तथा दूसरी ओर ग्रीक शब्द 'ड्रामा' का अर्थ है 'करना' है । इस 'करना' क्रिया से कार्य अर्थ का विकास हुआ तथा नाटक के निर्माण का मूलभूत आधार माना गया । यह कार्य चाहे किसी 'देमोगाड' का रहा हो या किसी साधारण व्यक्ति का पर वस्तुतः नाटक के निर्माण का आधार-प्रायः समा दृष्टि में कार्य है । यह भी निश्चित है कि कार्य-भाव में नाटक कल्पनात्मक न रहकर स्थूल विवरण मात्र रह जायगा । कार्य नाटकीय स्वभाव को सन्निकट स्तर में बांधकर आधुनिक नाटक में व्याप्त रहता है तथा नाटकीय दार्ष्टान्त को सम्भव बनाता है । व्यापक अर्थ में नाटक व्यक्ति के कार्य का प्रस्तुतकरण है, किन्तु यह कार्य केवल शारीरिक हरकतों का ही प्रदर्शन नहीं है, क्योंकि यह आधुनिक बाह्य कार्य-व्यापार के साथ मानसिक तथा मनोवैज्ञानिक क्रियाशीलताओं को भी प्रस्तुत करता है । नाटक में इसी कारण कार्यरत व्यक्ति अनुभूति, विचारों तथा कार्य का पूर्ण शृंखला का पर्याय है ।

नाट्यलोचन से सम्बन्धित पुस्तकें कार्य को व्याख्या 'संघर्ष' के रूप में करती हैं और संघर्ष को जिनहीं चरित्रों, पात्रों या वातावरण में सन्निहित मानती हैं । नाटक का पूर्ण कार्य-व्यापार ऐसी प्रमुख परस्पर सम्बन्धित घटनाओं का गुम्फन है, जो कि प्रथम अंक में प्रदर्शित समस्या या समस्याओं का उद्घाटन एवं अन्वेषण करती हैं । उन्हीं समस्याओं या बाधाओं से पात्र अपने व्यक्तिमत्त्व के अनुरूप प्रतिक्रिया करते हैं तथा प्रस्तुत परिवेश और बाधाओं से संघर्ष करते हैं । यह संघर्ष आशय तथा नाटक में प्रारम्भ से अन्त तक रहता है तथा संघर्ष की प्रवृत्ति-- तीव्रता, तीव्रता तथा तीव्रता-- धीरे-धीरे किसी संक्रान्ति की ओर अग्रसरित होती है जो संघर्ष के प्रतिकूल को चरम सीमा माना जाता है । यह चरम सीमा वस्तु को निश्चयात्मक आयाम दे सकने वाला वह संघर्ष-स्थल है, जहाँ सारा कार्य-व्यापार एक बिन्दु पर किसी टूटन का स्तरास उत्पन्न करता है । चरम सीमा के बाद यह अनुभव होने लगता है कि नायक या तो अपने इच्छित फल को प्राप्त कर लेगा, यद्यपि वह तब तक संघर्षमयी स्थितियों से स्वयं को अलग नहीं कर पाता है अथवा यह अनुभव दे सकता है कि उसका निरन्तर संघर्ष करना व्यर्थ है, क्योंकि अन्ततः उसे विजित ही होना है । आवश्यक नहीं कि चरम सीमा संघर्ष की समाप्ति का उद्घोषक ही हो । वह संघर्ष को नये आयाम भी दे सकता है और इस तरह संघर्ष-संक्रान्ति-संघर्ष का अनुक्रमण नाटकीय

परिचलन का आधार हो सकता है, जो प्रमुख से मुख्य संक्रान्ति का और हा असरित होगा । मध्य इस बात का रहता है कि कोई प्राप्ति, कितना नाटकीय है ।

संघर्ष पूर्ण स्थितियाँ एक प्रकार के सन्तुलन से विकसित होती हैं । यह सन्तुलन व्यक्ति तथा परिस्थितियों के सन्तुलित परिवर्तन पर निर्भर करता है । दूसरे शब्दों में नाटक छोटे बड़े सन्तुलन-परिवर्तन (संघर्ष-संक्रान्ति) में कार्य को व्यक्त करता है । कार्य को मात्र मानसिक या मात्र शारीरिक कहकर नहीं टाला जा सकता । दोनों का समन्वय एक पूर्ण कार्य का बोध देता है ।

संघर्ष नाटक का शरीर जैसी प्रमुख घटनाएँ-- संघर्ष का -- का गुणकन है, जिसे नायक उद्देश्य प्राप्ति के लिए मार्ग में आयी अवरोधों से झनकत है, उसका यह अन्त ऐसे चरम की ओर विकसित होता है, जहाँ से पूर्ण संघर्ष संक्रान्ति का स्थिति से नये आयाम लेता है । व्यक्ति एवं परिस्थिति के सन्तुलन में परिवर्तन द्वारा नाटकीय संघर्ष व्यक्ति के शारीरिक एवं मानसिक स्तर पर घटता है । नाटक में प्रस्तुत संघर्ष किसी मा स्तर का तथा किसी मा क्षेत्र का हो सकता है, किन्तु उसकी नाटकीय सुरक्षा के लिए यह आवश्यक है कि वह नाटक में इस तरह से नियोजित किया गया हो कि श्रोता या प्रेक्षक को अपना जोर आकर्षित कर उसकी रुचि को क्रमिक विकास में साथ-साथ लेकर चले । संघर्ष जहाँ जीवन की निष्ठतम सीमा-रेखाओं का स्पर्श करता है, वहाँ वह अधिक सजीव हो उठता है और जहाँ जितना सन्तुलित वर्तमान में होता है, वहाँ उतना ही आनन्द का विषय भी बन पाता है । एक नाटक अपने व्यापक अर्थ में संघर्ष में केन्द्रित है । यदि रंगमंच पर अभिनेता अपने मार्ग में आयी बाधा से अनभिज्ञ है तो मा प्रेक्षक जानता है, वहाँ एक सक्रिय संघर्ष है, वा स्तब्ध या सन्निकट । प्रेक्षक इस संघर्ष को यदि कार्य रूप में नहीं देखता तो मा वह किसी तनाव में ही उसे अनुभव कर रहा होता है । पात्रों की बाधाओं के प्रति प्रतिक्रिया नाटक का निर्माण करती है । यह प्रतिक्रिया चाहे शारीरिक, मानसिक या आध्यात्मिक हो, चाहे इच्छाओं की हो या अनिच्छाओं का, पर यह संघर्ष है, अतः नाटक है ।

नाटक में व्याप्त संघर्ष साधारण तथा किसी एक मुख्य पात्र द्वारा वहन किया जाता है, और शेष सारी व्यक्तियाँ उसकी सहायक बनकर आती हैं । यह प्रमुख पात्र भारतीय दृष्टि में, अपने सामने एक उद्देश्य रखकर, मार्ग की समस्त बाधाओं से झनक करता उनका अतिक्रमण कर विजय पाता हुआ उद्देश्य प्राप्ति कर लेता है । पश्चात्य दृष्टि में बाधाओं और स्थिति में फँसकर झनकत नायक मार्ग की प्रशस्ति के लिए प्रयत्न करता है और

साधारण तथा लक्ष्य-प्राप्ति की अपेक्षा संघर्ष में उलझता निरन्तर उससे दूर हो जाता है और पराजय अथवा मृत्यु को प्राप्त करता है । शैलपार्जुन के नायक अपना परिस्थितियों में जानकर या अनजाने में इस प्रकार उलझ जाते हैं कि उनसे बाहर निकलने का अफल प्रयास कारगर उनके जीवन को विनाश की ओर ले जाने का कारण बनता है, जब कि भवभूति या बालिदान के नायक मार्ग की बाधाओं का अतिक्रमण कर लक्ष्यप्राप्ति में सफल होते हैं । संघर्ष दोनों परिदृश्यों में है, पर भारतीय दृष्टि संघर्ष को जीवन का आवश्यक कर्म मानकर, सुख और आनन्द प्राप्त का साधन मानकर चलता है अतः वह इस पर बल देता है और पार्श्वस्थ दृष्टि जीवन को मुक्तः संघर्ष और देवी शक्तियों के सामने पराजय को अवश्यम्भावी मानकर चलता है, परिणामतः संघर्ष वहाँ नष्टवर्ण है ।

भारतीय मत और

रस

भरतमुनि के नाट्यशास्त्र में वर्णित धारणा के अनुसार सांसारिक दुःखों से ऊँचकर, एक बार समा देवता इन्द्र के नेतृत्व में ब्रह्मा के पास इस आशय से गये कि वे किसी ऐसे मनोरंजन को लब्ध करें

जिससे मानवमात्र का कल्याण हो, जो ब्रह्मा और कर्ण को आनन्द प्रदान करने वाला हो । दैहिक-भौतिक दुःखों से, कुछ क्षणों के लिए ही सही, प्रजाजनों को ऊपर उठा सकें तथा मनुष्यों को स्वतः ही कर्तव्य मार्ग पर चलने का प्रेरणा दे सकें । वेदों में यद्यपि ऐसा निर्देश दिया गया है पर वेदों के अध्ययन के अधिकारी सभी वर्ग के मनुष्य नहीं थे । त्रेता युग में राजाओं का स्वार्थपूर्ण आचरण जनसाधारण के जीवन को दुःखमय बना रहा था । दुःख से पलायन के लिए मनुष्य आनन्द की खोज में रहता है । इस सांसारिक दुःख से बचने के लिए ब्रह्मा ने मनुष्यमात्र के मनोरंजन के लिए पंचमवेद, नाट्यवेद का रचना का जिसमें ऋग्वेद से पाट्य, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से अभिनय और अथर्ववेद से रस लिया । ब्रह्मा ने भरतमुनि को आदेश देकर नाट्यशास्त्र का निर्माण करवाया और सर्वप्रथम जो नाटक रखा गया वह देव-दानवों का युद्ध था । इस नाटक में दानवों को पराजय दिलायी गयी । दानवों के रोष प्रकट करने पर उन्हें यह समझाया गया कि नाटक में पदापात के लिए स्थान नहीं है । उसमें विश्व की समस्त परिस्थितियों एवं घटनाओं का अनुकरण रहता है । नाटक देव-दानवों का अनुकरण नहीं है, वह तो 'त्रिलोकस्यमावानुकार्त्तनम्' है । यह

१ 'नाट्यशास्त्र' : भरतमुनि, प्रथम अध्याय

२ नाट्यशास्त्र में दानवों के लक्षण

३ नाट्यशास्त्र में नाट्यकला के लक्षण

४ नाट्यशास्त्र में नाट्यकला के लक्षण

५ 'नाट्यशास्त्र' : भरतमुनि, प्रथम अध्याय

नाट्यशास्त्र में व्याख्यात नाट्य-विद्वान्तों का आधार बना तथा भरतमुनि ने नाटक के मुख्य तत्वों का विवेचना करते हुए वास्तु, रस और नेता में से सर्वाधिक महत्व रस को दिया और रस के पोषक तत्वों के रूप में शेष नाट्यतत्वों का अस्तित्व स्थापित किया। अभिनवगुप्त ने भरतमुनि के आधार पर नाटक का परिभाषा करते हुए बताया कि 'नाटक प्रत्यक्षा, कल्पना एवं अथर्वसाय का विषय बन उत्पन्न और अत्यंत से समन्वित विलक्षण रूप धारण कर सर्व साधारण को आनन्दोपलब्धि करता है।' आनन्द परब्रह्म का वाक्य है और रस है। इस रस को पाकर पुरुष आनन्दो हो जाता है। यह रस सबको आनन्दित करता है। बृहदारण्यक उपनिषद् में कहा गया है कि 'रस आनन्द अंशमात्र के आश्रय से सब प्राणी जीवित रहते हैं और आनन्द में ही लय पाते हैं।' नाट्यशास्त्र में रस को जो महत्ता दी गयी है, वह जीवन के आन्तरिक परितोष अथवा आनन्द का ही दूसरा नाम है। इस कारण कोई भी नाट्यांग रस के बिना नहीं हो सकता, भरतमुनि को यह स्थापना रस को नाटक के प्राणतत्त्व के रूप में प्रतिष्ठित करता है। विद्वानों ने यहाँ तक स्वीकार किया कि जो कवि (नाटककार) शब्द तथा अर्थ के चमत्कार के कारण इस रूप अमृत से पराङ्मुख हो जाते हैं, वे विद्वान् होते हुए भी उत्तम कवियों का गणना में नहीं आते। सर्वत्र ही 'रससिद्धाववास्वराः' की प्रशंसा की गयी है। कवि (नाटककार, प्रबन्धकार) को समग्र चेतना केवल रस-विधान में ही संलग्न रहनी है तथा नाटककार का केवल लक्ष्य रस का पुष्टि एवं सिद्धि करना है।

१ भरतमुनि- : 'सद्व-रस-ज', प्रसन्न-अ-रस

२ अभिनव गुप्त : 'नाट्य दर्पण'

३ 'रसो व सः । रसह्येपायं लब्धवानन्दो भवति । स्व ह्येवानन्दयति ।'

-- 'तैत्तिरीय उपनिषद्' : २.७.१

४ 'नहि रसादमृते कश्चिदर्थं प्रवर्तते'

-- 'नाट्यशास्त्र'

५ 'नानार्थशब्दलोत्येन पराङ्मुखो ये रसामृतात् ।

विमोहसंस्ते क्वोऽप्राणामर्हन्ति न पुनः कथाम् ॥

-- हिन्दु नाट्य दर्पण, पृ० ५८

६ 'रस विधानेक चेतसः कवे ।'

-- " " " " पृ० १६६

भरतमुनि ने 'नाट्यशास्त्र' में कवि-शतार प्रतिपादित किया कि नाट्य का वास्तु, अभिनय तथा संगीत का विधान सर्वथा रसानुसूल होना चाहिए । इस प्रकार नाट्य वृत्तियाँ भी पूर्णतः रसाश्रयी माना गई हैं । नाट्य में प्रयुक्त काव्य तत्त्व के लिए 'बहुकृतरस मार्ग' ^१ होना आवश्यक है । भरत ने अलंकार, लक्षण (वाच्य बंध) गुण और दोष का विवेचन वाचिक अभिनय के अंग रूप में किया है और यह वाचिक अभिनय रस का साधन है । काव्य के ये सभी तत्त्व भी परम्परा सम्बन्ध से रस के आश्रित हो जाते हैं । सूत्रधार और प्रेक्षक दोनों की दृष्टि से भाव तथा रस का आश्रय मुख्य माना गया । प्रेक्षक समाज की दृष्टि से दोनों प्रकार की सिद्धि-मानवाय, दिव्य-वाण, मन और शरीर से संभूत स्वं नानाभावों तथा रसों पर आश्रित माना जाता है ।

इस प्रकार सम्पूर्ण नाट्यशास्त्र में उसके अन्तर्गत नाट्य प्रसंगों के विधान स्वं विवेचन में रस प्राणधारा के समान परिव्याप्त है । नाटक के उद्देश्यों में भी रस का प्रधानत्व है । पाठक या प्रेक्षक के हृदय को रस विभोर कर उसका वृत्तियों का उदात्तकरण ही नाटककार का प्रमुख उद्देश्य रहा । अतः शिल्प के विचार से रस परित्याग के अनुकूल ही सारी सामग्री जुटाई जाती रहा । हिन्दी नाटक के चिन्तन पदा में भी रस साध्य रूप में विद्वानों द्वारा कीवार् किया गया । 'नाटक में चरित्र-चित्रण और स्वभावनिर्माण अन्ततः साधन ही है, साध्य नहीं । मनोविज्ञान के आधार पर मनुष्य का सुक्ष्म विशेषताओं का चित्रण कितना ही मार्मिक क्यों न हो, काव्य में वास्तु चित्र मात्र ही है । वह काव्योपयोगी तभी होगा, जब कवि या नाटककार का मुख्यतः भावउत्सा या कला का अंग बनकर आवे, काव्य में अन्तर्भूत हो जाये' । जयशंकर 'प्रसाद' भी

१ मृदुललितपदाढ्यं गूढशब्दापेहीनं ।

जनपदसुखलोध्यं युक्तिमन्नुत्पयोज्यम् ॥

बहुकृतरसमार्गं सधिसयानयुक्तम् ।

स भवति शुष्काव्य नाटक प्रेक्षकाणाम् ॥ -- भरतमुनि : 'नाट्यशास्त्र', १६ : १२४

२ स्वमेत ह्यलंकारा गुणा दोषाश्च कोतिताः ।

प्रयोगमेवा न पुनर्वक्ष्यामि रस सश्रयम् ॥ -- ,, : ,, १६ : १००

३ स्वं रसानां भावानां व्यवस्थानमिह स्मृतम् ।

य स्वमेताजानति स गच्छेत्सिद्धिमुत्तमाम् ॥ -- ,, : ,, ७ : १२६

४ सिद्धिं तु द्विविधा ज्ञेया मानुषी देयिका तथा ।

वाङ्मनःकाय समुत्ता नानाभावरसाश्च ॥ -- ,, : ,, २७ : २

५ नन्ददुलारे बाजपेयी : 'आधुनिक साहित्य'

व्यक्ति-वैचित्र्य के अन्तर्गत किये गये चरित्रचित्रण को रस में व्याघात पहुंचाने के कारण साधन ही मानते हैं । उनका कथन है -- "यह विशारदोक्त है कि चरित्र चित्रण की प्रधानता देने वाले ये दोनों पक्ष रस से कहां तक सम्बन्ध होते हैं । इन दोनों पक्षों का रस से सीधा सम्बन्ध तो नहीं दिखाई देता, क्योंकि इसमें वर्तमान युग का मानवाय मान्यतार अधिक प्रभाव डाल चुका है, जिसमें व्यक्ति अपने को विरुद्ध स्थिति में पाता है, फिर उसे साधारणतः जमेद वाली कल्पना, रस का साधारणोत्कर्ष कैसे हृदयंगम हो? वर्तमान युग बुद्धिवादी है, आपाततः उसे दुःख की प्रत्यक्ष मान लेना पड़ता है । उसके लिए संघर्ष करना अनिवार्य था है भारताय आचार्यों की निराशा न था, करुण रस था । उसमें दया, सहानुभूति का कल्पना से अधिक था रसानुभूति । उन्होंने प्रत्येक भावना में जमेद निर्विकार आनन्द देने को सुख माना है^१ । इस भारताय रसवाद की भारतीय दर्शन से सम्बन्ध जोड़ते हुए वे स्पष्ट कहते हैं कि "आत्मा का अनुभूति व्यक्ति और चरित्र-वैचित्र्यों को लेकर ही अपना सृष्टि करता रहा है । भारताय दृष्टिकोण रस के लिए इन चरित्र-वैचित्र्यों को साधन मानता रहा है, साध्य नहीं^२ ।"

लौकिक जीवन में जिस प्रकार व्यक्ति को शोक, भय आदि का अनुभूति होता है, वैसी लौकिक अनुभूति नाट्य द्वारा नहीं होती, अपितु एक विलक्षण आनन्द ही सब प्रकार के दृश्यों से मिलता है । रस वस्तुतः सम्पूर्ण जीवन को अनुभव कर, उसका कलात्मक, आदर्श एवं आशावादी रूप ग्रहण कर लौकिक जीवन को स्थिति है । सौन्दर्य का पारलौकिक पक्ष है । सौन्दर्य की परिलक्षणा, उसका चिन्तन नाट्यकार करता है, किन्तु यथार्थ जगत् या मौक्तिकता में उसका सन्निवेश नहीं करता, यह सौन्दर्य कवि कल्पना का, कलाकार का मानवीय आदर्शता एवं संवेदना का है, यथार्थ के तनाव का नहीं । जनसाधारण की मनोरंजन के लिए आनन्दानुभूति देने के लिए सर्वत्र जिस महनीय और उदात्त वातावरण की रचना की गई, वह रस में अन्तर्भूत हो गया तथा उसे अखंड स्वप्रकाशानन्द, चिन्मय, धैर्यान्तर स्पर्शशून्य तथा जलौकिक माना गया । रस व्यक्ति को लोकस्वाधी से ऊपर उठाता है । आनन्ददायी, विलक्षण और लौकिक चमत्कार प्राण है । यहाँ नाट्यकार

१ जयशंकर 'प्रसाद' : 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध', पृ० ८५

२ " " : " " " " " "

का प्रमुख उद्देश्य पाठक या प्रेक्षक के हृदय को रसविभोर कर उसका वृत्तियों का उदात्तकरण करना था। उदात्तकरण की यह स्थिति लापारण्यकरण द्वारा सम्भव माना गई। नाटक में अन्तर्निहित प्रवृत्तियन् विचार, उसके भाव जगत की वस्तु बन जाये इस कारण नाटककार, उसको रससिक्त कर गद्यारण्यकरण द्वारा अभिव्यक्त करता है। अतः संस्कृत-नाटकों में तत्त्वों के संगठन या शिल्प विचार में रस परिणाम के अनुकूल ही सामग्री जुटाई गई।

पारश्चात्य मत और
संघर्ष

पश्चिमी नाटक के उद्भव के सम्बन्ध में धार्मिक विश्वास हमें यूनान के रंगमंच की ओर ले जाता है, जिसे इतिहासकारों ने 'थियेटर आफ़ डायोनिसस' की संज्ञा दी। थियेटर आफ़

डायोनिसस वस्तुतः वहाँ के एक लोक देवता डायोनिसस के पूजन समारोह में गाया गया आवेशपूर्ण कौरसगान है, जो सम्भवतः उसके जन्म एवं मृत्यु की पूर्ण कथा के लिए प्रयुक्त है। इस पूजन समारोह में बकरे को बलि दी जाता था और तत्पश्चात् नृत्य एवं गान होता था। कुछ विद्वानों के अनुसार यह अज्ञा किसी देव का प्रतिरूप था और इसी 'अजागीत' तथा उसके अंगविच्छेदन के द्वारा मृत्यु और त्रासद भाव से नाटक का जन्म हुआ, फलतः नायक की स्थिति बलि के बकरे के रूप में ही परिकल्पित की गई। एक दूसरा विचार यह है कि नववर्ष और पुराने वर्ष की संघर्ष कथा के रूप में एक ऐसा नाटकीय महगान प्रस्तुत किया जाता था, जिसमें नववर्ष की शक्ति या धन-धान्य की शक्ति का गान रहता। डायोनिसस के कौरस में विलाप, नाश, दुःख, खोज, करुणा, नाटकीय विवाद प्रमुख थे तो नववर्ष शक्तिगान के मूल में संघर्ष की परिकल्पना। जर्मन दार्शनिक मोल्ते ने दुःखान्तर्दी की नाटक का मूल स्वरूप मानते हुए उसको आत्मा में दो विरोधी भावों के समन्वय को माना। एक डायोनिसस, जो कल्पना, आवेश, उद्वेग तथा लालसा का प्रतीक है, दूसरा स्पौलो, जो सामंजस्य, अनुक्रम सन्तोष, शालीनता, मर्यादा तथा प्रेम का प्रतीक है। इन विरोधों के संघर्ष में पारश्चात्य नाटक मृत्युगीत या शोकपूर्ण पूजा के तत्त्वों की अधिक महत्त्व देकर चला। इसी कारण अपने मूल रूप में त्रासदी पराजय,

१ द्रष्टव्य -- 'ससाइबलोपीडिया आफ़ ब्रिटानिका'

२ ससा०पी० सत्री : 'नाटक की परत', पृ० ८ पर उद्धृत

मृत्यु, शोक, करुणा और मय के तत्वों से गुम्फित है । फूल, वनस्पति, सुगन्ध, पुष्पांजलि आदि अत्यन्त सौम्य एवं सुहृद् स्वरूप में प्रारम्भ होकर धारे-धारे पनपते हैं और इस जीवनक्रम में अभिमान एवं पापको करते हैं, तथा जिस प्रकार उस पाप के प्रायश्चित्त में उसे मृत्यु का आह्वाण करना पड़ता है, उसी प्रकार जीवन के पाप का प्रायश्चित्त मृत्यु का आह्वान है, चाहे वह जन्म-मरण चक्र में आये अथवा स्वर्ग द्वारा स्वाकृत, मानात्मा की विशुद्धि के लिए संघर्षमय जीवन का पराजय को वह स्वीकार कर लेता है । जीवन के दुःसमय अन्त को ध्यान में रखते हुए अरस्तु ने यह आवश्यक माना कि नाट्यकार को करुणा और मय से, अनुकरण के माध्यम से आनन्दोपलब्धि कराना होगा । इस आनन्दोपलब्धि के लिए उसने कथासिद्धि का सिद्धांत रखा । जिस प्रकार रोग का निदान औषधि से होता है, उसी प्रकार व्यक्ति के विकार का विशुद्धि प्रक्रिया, रंगमंच पर मय और करुणा का प्रदर्शन कर, प्रेक्षक में जो इन्हीं भावों को उद्बुद्ध कर होता है । इस कारण वह कथावस्तु पर जोर देता है जो कि कार्य का गुम्फन है । अरस्तु ने माना कि यह अनुकरण कार्य का होगा तथा शेष सारे तत्व इसी कार्य में अन्तर्निहित होंगे । यह कार्य या तो मित्रों का एक-दूसरे के प्रति होगा, या शत्रुओं का अथवा किसी का मा न होकर किसी ऐसे कार्य का होगा (जैसे 'ओडिपस' में) जिससे वह स्वयं अनभिज्ञ रहे और बाद में उसका संयोजन लब्धकरे । कार्य व्यापार का व्याख्या करते हुए अरस्तु ने त्रासदों को ऐसा कार्य व्यापार माना "... जो गंभीर हो, पूर्ण हो, एक निश्चित परिमाण का हो, प्रत्येक प्रकार के अलंकारों से सजा हुआ भाषा से युक्त हो... जो करुणा और मय का प्रदर्शन करके इन मनोविकारों का उचित सुधार एवं परिष्कार कर सके... त्रासदों वस्तुतः व्यक्तियों का नहीं, कार्य और जीवन, सुख और दुःख का अनुकरण होता है... नाटकीय कार्य आचरण का प्रदर्शन करने की दृष्टि से नहीं आता, बल्कि आधार हा कार्यों का सहायक बनकर आता है । अतः कार्य और इतिवृत्त के द्वैत के अन्त या परिणाम ही सब बातों में मुख्य है ।"

१ 'भारतीय नाट्य साहित्य' : डा० नगेन्द्र द्वारा सम्पादित में द्रष्टव्य डा० नगेन्द्र लिखित 'अरस्तु का विवेचन सिद्धांत' ।

२ बुचर का अनुवाद : 'पोइटिक्स', पृ० २७

अरस्तु के परवर्ती नाट्याचार्यों ने भी कार्य को महत्व देते हुए नाटक में तीन हिस्सा कार्य को माना^१। वे यह बीजार करते रहे कि कोई भी नाटककार पूर्ण रूप से कार्य-व्यापार पर निर्भर करता है, क्योंकि जब भी वह नाटक की बात सोचता है, तो वास्तव में वह 'कृश' या 'कार्य' के बारे में सोचता है^२। इस कार्य व्यापार को महत्व देने का आधार पात्र माने गये और उन्होंने पात्रों की अभिव्यक्तियों को माना गया जो अपने क्रिया-कलापों द्वारा चारित्रिक विशेषताओं को प्रकट करते हैं^३। कार्य को महत्वपूर्ण मानते हुए उसे केवल बाह्य क्रिया-कलापों का ही नहीं, आन्तरिक प्रक्रिया का भी माना गया। अरस्तु ने शूल कार्य, घटनाएँ और स्थितियों को ही ~~कथ~~ नहीं माना था और न ही मात्र सक्रियशीलता से उसका तात्पर्य था। वह सम्भवतः कार्य को संघर्ष के रूप में व्याख्यायित करना चाहता था। ऐसा संघर्ष जिसमें नायक जानता हो कि वह क्या चाहता है तथा अपनी पूर्ण शक्ति से उसे पाने के लिए प्रयत्न करता है। यह संघर्ष दो व्यक्तियों, दो समूहों या वर्गों के बीच, या मनोभावों, विचारों, लिवालों, शक्तियों के बीच हो सकता है। हज़रन ने बताया कि इस दृष्टि के आरम्भ से ही नाटक प्रारम्भ होता है और इसकी समाप्ति में नाटक को समाप्त होता है^४। इस तरह फार्म की

१ बा:कर : 'ड्रैमेटिक टेक्निक', पृ० २८

२ ,, : ,, , पृ० २४

३ ,, : 'कार्य शब्दों में तीव्र सम्पादन है।' ड्रैमेटिक टेक्निक', पृ० २२

चारुजीभाटन : 'द स्नू-ट प्लानिड ड्रामा', पृ० ३-४

बुचर : 'पोइटि रंड फ़ाइन आर्टः', पृ० ३३७

'कथावस्तु में कार्य का सार निहित है, जिसे अभिव्यक्ति देना जासदी का प्रयोजन है।'

३ 'नाटककार जानता है कि व्यक्ति जो सोचता है, वह चिन्तन में नहीं पर संक्रान्ति में उसकी प्रतिक्रिया द्वारा अभिव्यक्त है, जिससे सहज और स्वाभाविक रूप से उसका चरित्र प्रस्तुत होने लगता है।'

-- बा : कर : 'ड्रैमेटिक टेक्निक'

'पात्र स्वयं में पूर्णतया वास्तविक नहीं है, जब तक कि वह क्रिया या कार्य में रत नहीं होता है।'

-- डेव हम्फ्रि हारस : 'आरिस्टोटलस पोइटिक्स', पृ० ७१
(अंश पृष्ठ पर देखें)

व्याख्या संघर्ष के रूप में की गई तथा बुनेत्यार का परिभाषा और उसका विवेचना-आलोचना के क्रम में 'नाटक संघर्ष' है' सिद्धांत का स्थापना हुई। संघर्ष के अभाव में नाटकीय परिस्थिति पर अविश्राम प्रकट हुआ, क्योंकि नाटकायता को संघर्ष के कारण ही सम्भव माना गया।

संघर्ष का परिचयना, सोफोक्लीज से सबसे रम्यतम नाटक में राज तक है पर अपने स्तर पर वह निरन्तर भिन्न हो गई है। यूनानी नाटक में नायक अपना स्थिति और भाग्य के आगे कुछ नहीं कर पाता और अन्तःश्रेष्ठत्व में वह प्रत्येक जाने वाली पाड़ा के आगे सिर झुका देता है। देवी शक्तियाँ और मनुष्य के श्रेष्ठत्व का यह संघर्ष ऐन्सपीऑर के नाटकों में नायक का किसी चारित्रिक त्रुटि के कारण उत्पन्न होता है। अपनी महत्वाकांक्षाओं में घिरा नायक अपना ही कर्म के कारण विनाश को प्राप्त करता है। ऐन्सपीऑर के बाद हक्सन के नाटकों से यह जटिलता सामाजिक अधार्थ के

(पूर्व पृष्ठ की अवशिष्ट टिप्पणी)

४ द्रष्टव्य २०सी० ब्रैडले : 'ऐन्सपीऑर टैजो'

बाकर : 'इम्पैट्स टैकनांक'

थामपसन : 'द स्नाटमो आफ़ ड्रामा'

५ हक्सन : 'ऐन्सपीऑर टू द स्टडी आफ़ लिटरेचर', पृ० १६६

१ 'संघर्ष' जीवन का अति नाटकीय तत्त्व है और अनेक नाटक-- सम्भवतः अधिकांश--

वास्तव में, किसी न किसी प्रकार के संघर्ष पर निर्भर करते हैं।'

-- आःचर -- 'प्ले मैकइन्ग', पृ० २१

'जो भी हो, नाटकीय वस्तु का वाधार तथा मेरुबंद किसी भी प्रकार का संघर्ष है

--हक्सन : 'ऐन्सपीऑर टू द स्टडी आफ़ लिटरेचर', पृ० १

'अन्तःसामन्जस्य का हो या असामन्जस्य का, या जीवन के सदृश्य अनिश्चित, किन्तु संघर्ष अपरिहार्य है। संघर्ष नहीं, नाटक नहीं।'

-- शा : 'प्ले फ़ॉर ज़िन्ट एंड अनप्ले ज़िन्ट--(प्रोफ़ेस)--शा' पृ० ६

'सभी नाटक स्वभावतः संघर्ष से निःसृत हैं।'

-- निकोल : 'थी थैरि आफ़ ड्रामा', पृ० ६२

परातल पर उतर आता है। नायक का संघर्ष तथाजि जड़ियों से मुक्ति और व्यक्तित्वगत स्वतन्त्रता के लिए प्रस्तुत किया जाने लगता है तथा संघर्ष नाटकों में अन्तर्निहित हो जाता है, जो अपने स्वयं में उसे ज्यों में ब्रासद मां नहीं है, जिस ज्यों में युनानी नाटक ब्रासद रहा है। शैक्लीमोंवर, हब्बन आदि के नाटकों में संघर्ष का यद्यपि सुझाव और तथ्य स्थितियां हैं पर युनानी ब्रासदी में संघर्ष को जो स्थिति है, उससे वह भिन्न है। खसई रंगमंच तक आते-आते माध्यम और संबंध के बदलते जायान के कारण नाटक में संघर्ष को परिकल्पना अपना दौत्र विस्तार करता है। इस गति यात्रा में नाटक रण्ड से सुझाव, आदेश से यथार्थ और यथार्थ से सांकेतिकता और व्यंजना को और निकसा है। 'ओडिपस', 'मेकबेथ', 'हाल्स हाऊस', 'राशुस टू ड सो', 'सिक्स कैक्टर इन सर्व आफ हसन ऑथर', 'डेथ आफ द सेल्समैन', 'वैटिंगफार दी गौडो', 'द चैयर', 'बाल्ड सौपेरनो' आदि नाटकों में देखें तो यह अन्तर स्पष्ट दिखाई देगा। जो बाह्य के साथ आन्तरिक परिवर्तन का भा है। स्वरूप, माध्यम और तकनीक का भा है।

दार्शनिक दृष्टिकोण

प्राच्य और पार्वर्त्य
जीवन दर्शन

नाटक में गति और कार्य को समान रूप से महत्वपूर्ण मानते हुए भी संघर्ष को परिकल्पना पूर्व और पश्चिम के नाटकों में नितांत भिन्न रही। यह वैभिन्न्य मूलतः विभिन्न जीवन-दृष्टि या चिन्तन की भिन्नता का है। आज आधुनिक हिन्दी नाटक मले हो पश्चिम के ज्यों में संघर्ष को महत्व देने के प्रयास में जो रहा है, पर मूलभूत अन्तर जो दोनों संस्कृतियों के नाट्य साहित्य में रहा है, वह अनदेखा नहीं किया जा सकता। 'रस' और 'संघर्ष' वस्तुतः जीवन के प्रति प्रत्येक के दृष्टिकोण को प्रस्तुत करते हैं। भारतीय नाटक के मूल में कार्य 'लोकोचर' या 'परमानन्द' का साधक रहा और पश्चात्य नाटक में 'जानदी' 'पराजय' और 'मृत्यु' का। इस वैभिन्न्य के मूल में पूरब और पश्चिम का चिन्तन है। जीवन दर्शन है जो साधारणतया किसी भी राष्ट्र के साहित्य के निर्माण में एक दृष्टिकोण

देता है। भारतीय दर्शन में मुख्यतः अज्ञान आत्मा के ज्ञान पर जोर दिया गया है और पश्चिमी दर्शन में बाह्य अर्थात् भौतिक जगत को आधार या पर धरा दिया गया। पश्चिमी दर्शन जहाँ पर अपने चिन्तन का अन्त मानता है, भारतीय दर्शन वहाँ से प्रारम्भ होता है। जो साक्षात् जीवन है, यथार्थ परिणामियाँ, सुख-दुःख, आशा, विराता हैं, प्राचीन भारतीय साहित्य की रचना उसमें नहीं हुई। उस जीवन का यथार्थ उत्तरे शिव दृष्टिमान था, कला का पोषक था। स्वयमेव कला उससे मिलने लगी। जीवन का मोक्ष, जीवन का हाँ दोत्र है, जीवन का यह नित्यप्रतिबद्धता जहाँ समाप्ता होता है, उस समाप्तिसामा के भी बहुत रूपपर, जलन वापस-कला का जीवन जीने प्रारम्भ होता है। तभी भारतीय साहित्य का स्वर इतना नाचता, आदर्श, पूर्ण, मधुर और उदात्त रहा। व्यक्तित्व के लिए नाच, गान, नाटक केवल मनोविनोद के साधन नहीं रहे पर परम मांगत्य के जनक रहे हैं। इनकी विधिवत् करने से गृहस्थ के अनेक दुःख और विघ्न नष्ट होते हैं। पाप का नाश होता है और कुल्लित कलों वाला व्यवहार होता है। इसके विपरीत पश्चिमी साहित्य में जीवन के अनुकरण और उसके असाध्य चित्रण पर धरा दिया गया। ब्राह्मणों की प्रकृति ही मुख्यतः संघर्ष में मनुष्य के उस गम्भीर सत्य को सौज है, जो उसका नियति है, न्याय और यथार्थ है। उनका विषय महत् संघर्ष है। ऐसे उल्लेखनीय प्रश्न हैं जिसे हर युग में व्यक्तित्व को संवसत किया है, और उत्प्रेक्षित किया है। क्योंकि पश्चिमी चिन्तन यह माने चला है कि व्यक्तित्व के सभी प्रयास उसको उपलब्धियाँ किन्हीं इतिवृत्तों द्वारा विनष्ट हो जाने के लिए हैं। मृत्यु सुखहीन है, और महज्वपूर्ण है मृत्यु के पूर्व तक का संघर्ष। चूंकि उनके सामने ऐसा कोई आदर्श नहीं था, जिसके सहारे वे जीवन को आनन्दमयी कल्पना करते अतः जीवन को युद्धमयी स्थिति में साहित्य सज्जन की कल्पना ने पश्चिमी साहित्य का निराशात्मक बोध दिया।

भारतीय नाट्य साहित्य आदर्श और कल्याण, आनन्द और सज्जन का भावना को लेकर चला था, जिसके पीछे भारतीय जीवन-दृष्टि की ब्रह्म और आनन्द की भावना कार्यरत रही। उपनिषद्वादी का यह भाव कितना महान् है, जहाँ जीवन और मृत्यु सम्मान और प्यार का वस्तु माने गये। 'सृष्टि आनन्द से उत्पन्न है और आनन्द की ओर उसकी गति है तथा

१. मांगत्यं ललितैव ब्राह्मणो वदन्तोदयनम् ।

सुपुण्यं च यद्विज्ञे च शुभं पापं विनाशनम् ॥

आनन्द में ही स्थिर हो रहती है^१। इसका सम्बन्ध उस शाश्वत आनन्द से है, जिसको प्राचीन ऋषियों ने आत्मानन्द के रूप में अनुभव किया था, जो आत्मा और अस्तित्व के सार रूप में प्रतिष्ठित है, उसमें वह सौन्दर्य है, जिसमें आत्मा पवित्र आनन्द की सृष्टि करती है, किन्तु यह ऐन्द्रीय नहीं इन्द्रियातीत है। भारतीय मनीषी मानते रहें कि द्रष्टा कला एक सीमित ऋदायरे तक ही न रहकर इसी इन्द्रियातीत या परमत्व की ओर उन्मुख होती है। हमारा आदि विश्वास रहा है कि ब्रह्म सर्वत्र है। वह सर्वशक्तिमान^२ स्व कृपालु है। यह जीवन उसी को लीला है। इसी कारण भौतिक जगत की विषमता, लोच में फैली दुःख की छाया को हटाने के लिए ब्रह्म की आनन्दकला इक्षितमय रूप धारण कर जगत को मोषणता, कटुता और प्रचण्डता को अद्भुत मनोहरता, मधुरता और गहरी आर्द्रता में परिवर्तित करती है। इसी कारण यहां देवताओं का जीवन भी उस अर्थ में नहीं देखा गया, जिस अर्थ में ईसा का देखा गया है। कृष्ण को अभिशप्त मृत्यु हमारे लिए त्रासदी नहीं करुणा थी, राम का बनवासगमन साध्य नहीं साधन था। जीवन के सारे दुःख और कष्ट परब्रह्म से उद्भूत और उसी में विलीन हैं, अतः जीवन संघर्ष और त्रासद नहीं, ब्रह्म में विलीन होने का महाप्रयाण है, और अन्तिमः गीत्वा आनन्द है। ब्रह्म के इस लीला विलास में भारतीय दर्शन मृत्यु या असन्तोष को पश्चिमी अर्थ में नकार कर चलता है, क्योंकि वह पुनर्जन्म में विश्वास करता है। मृत्यु उसके लिए अभिशाप नहीं, मात्र रूपान्तर^३ है। नयी आशाओं के साथ जीने का सुरु है। जीवन का स्वामाविक विकास है। पुनर्जन्म के साथ यहां का जीवन व दर्शन कर्म पर विश्वास करता है, भाग्य पर नहीं। यदि जीवन में दुःख है तो उससे असन्तुष्ट होने का कोई हेतु नहीं है। व्यक्ति अपने कर्मों का फल भोगने आया है। जीवन में मनुष्य की स्थिति स्व उसके कर्म अस्मात् संयोग पर

१ 'आनन्दादेव सत्त्वमानि भूतानि जायन्ते आनन्देन,
जायन्ति जीवन्ति आनन्दम्प्रयान्त्यामि विशन्ति।

२ द्रष्टव्य, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : 'रस मीमांसा', पृ० ४७

३ Birth is not the beginning of life,
Nor the death its ending
Birth and death began and end,
Only a singler chapter in life story.

निर्भर नहीं हैं। वे तत्त्वतः उसके पूर्व जन्म में किये गए कर्मों के परिणाम होते हैं जो कि जन्म-मरण के संचित कर्मों के परिणाम हैं। पुनर्जन्म और कर्मफल में विश्वास के कारण सम्पूर्ण जीवन और जगत तन्मय अच्युत और अच्युत है। इन तरह अन्तर्लोक के अभाव में सामाजिक वातावरण को आनन्द, उत्साह और उत्साह के अनुकूल बनाया^१। 'यह कारण है कि भारतीय चित्र इन उत्साहों को केवल थोड़े-हुए दिमाग का विश्राम नहीं सम्भक्तता^२ पर उसे मार्गव्यनय मानता है। भारतीय चिन्तन ने जीवन को सार्थकता दी है, उसे दिव्य बनाने में, आदर्शिकरण करने में। साहित्य का आदर्शवाद मानव जीवन के आन्तरिक यज्ञ पर जोर देता है। व्यक्ति को वास्तविक सुख का उपलब्धि तमा हो सकता है जब वह शाश्वत चिन्तन सत्य अथवा आनन्द को प्राप्त कर लेता है। दूसरे शब्दों में भारतीय साहित्य में आदर्शवाद की कल्पना 'आनन्द' में विद्यमान पर आधारित है, तर्क पर नहीं। भारतीय रंगमंच और उसकी इतनी उदात्त नाट्यगत विशेषताओं तथा मान्यताओं के पीछे भारतीय जीवन-दर्शन की अन्तः प्रेरणा के साथ है। सामाजिक एवं सांस्कृतिक दृष्टिभूमि में उसकी चेतना में रही। इन सब के सम्मिश्रित स्वर ने भारतीय रंगमंच में जिस मौलिक जीवन स्तर को प्रस्तुत किया था, वह निःसंदेह पश्चिम के लिए आश्चर्य की बात थी कि पुरब इतनी सहजता और लौक्यता से चिन्तन में निमग्न कैसे रह पाता है^३।

पश्चिम भारतीय जीवन-दृष्टि से भिन्न जीवन-शक्तियों को तीव्र संघर्ष में या युद्ध में देखता आया है, किसी सामंजस्य या सन्तुलन में नहीं। उसने जीवन की कल्पना में, उसके निर्माण और विकासक्रम में अन्तर्निहित उन विरोधात्मक स्थितियों को महत्त्व दिया, जो कालक्रम में द्वन्द्व को प्रस्तुत करता है। शक्तियों का द्वन्द्व पश्चिम के लिए निराशा की वस्तु बनता गया क्योंकि वे आन्तरिक शक्तियों की महानता को नकार कर व्यक्ति के भौतिक परिवेश को

१ 'भारतीय जीवन दर्शन का सम्पूर्ण वर्णन विशिष्ट रूप से 'गीता' तथा डॉ० राधाकृष्णन् की पुस्तक 'इंडियन फिलॉसफी' के आधार पर है।

२ प्रो० कीथ मानते हैं कि ब्राह्मणधर्म और उसका दर्शन प्राचीन भारतीय नाटक के इस उदात्त स्वरूप के मूल में रहा। क्योंकि उनका दृष्टिकोण आदर्शवादी था और वे व्यापक सामान्यीकरण में समर्थ थे। द्रष्टव्य : 'संस्कृतड्रामा', कीथ।

३ 'द क्लासिकल ड्रामा आफ इंडिया' — हेनरी डब्लू० वेल्स, पृ० १०

महत्त्वपूर्ण मानकर कहे । देवताओं के अनुष्ठान में किया गया पूजन समारोह भा उनमें भय और करुणा का उद्भावक बना । बकरे की बलि में उन्होंने जीवन का विवशता को कल्पित किया तथा किसी सर्वशक्तिमान् देवता की कल्पना के अभाव में भाग्य को सर्वोपरि माना । यह भाग्य ब्रह्म व्यक्ति के सारे कर्मों का विधायक है तथा व्यापित का नियंत्रण शक्ति से परे है । व्यक्ति ब्रह्मपुत्रों हैं, जिसका प्रत्येक कार्य, किसी अनियंत्रित शक्ति के हार्थो नियंत्रित तथा निश्चित है । भले हा इन शक्तियों के नियंत्रण में उसका जीवन सुख न हो पर वह उनके आगे शक्तिहीन है । ग्रीक चिन्तन में भाग्य के हार्थो व्यापित के लिए किसी भी प्रकार की स्वतन्त्रता की सम्भावना नहीं थी । किन्तु ईश्वरजन विश्वास में भाग्य को उतना महत्त्व नहीं दिया गया । यह माना गया कि व्यापित इस क्राण्ड में अपने कर्मों के लिए स्वतन्त्र है तथा अच्छाई और बुराई , पाप और पुण्य में से चुनाव करने का अधिकार उसका है। ईश्वर उसके कर्मों के लिए उत्तरदायी नहीं है, क्योंकि वह अपना स्वतंत्रता में हा ऐसा करता है । इस विश्वास को इस बात से बल मिलता है कि 'ज्यू' संसार में व्यापितों को पाप से बचाने के लिए आया है । कुछ विचारक यह भा मानते रहे कि व्यक्ति की स्वतन्त्रता आदम के पाप के साथ ही समाप्त हो गया थी और तब से व्यक्ति पाप और दुःखियों का गुलाम है^१ । बाइबिल के अनुसार मो मनुष्य इस जगत् में पापवश आया है और ग्रीक चिन्तन के अनुसार मनुष्य कितना भी गुण सम्पन्न क्यों न हो, भाग्य उसे बुरा करेगा ही । दोनों रूप में पश्चिमी जीवन दृष्टि व्यक्ति के विनाश को देखता आया है । मृत्यु उसके लिए ऐसी चुनौती है, जिसके सामने उसको पराजय अवश्यम्भावी और अटल है^२ । व्यक्ति बारम्बार संघर्षरत शक्तियों के ऊपर विजय पाने का प्रयास करता है, किन्तु असफल रहता है । मृत्यु एक ऐसा अमिशाप है, जिसके बाद कुछ नहीं रह जाता । आत्मा यदि अमर है तो वह स्वर्ग या नरक को चला जाती है । पश्चिमी जीवन-दृष्टि जीवन को एक बुराई के

१ फ्रास्ट, बु० : 'बेसिक टीचिंग्स आफ ग्रेट फिलॉसफ़ी' से, पृ० १३७

२ यह स्पष्ट है कि जैसे हमारी गति सर्वसम्पत्ति से कुछ नहीं पर निरन्तर रोका गया विनाश है, इसी प्रकार हमारा जीवन कुछ नहीं निरन्तर रोकी गयी मृत्यु है, स्थगित मृत्यु ।

--ग्राफेनहावर : 'सैस', पृ० २८

३ आधुनिक दार्शनिक आत्मा की अमरता पर अविश्वास करते हैं । उनके अनुसार केवल उसके कार्य ही सत्य हैं, जिसे हम बौद्धिक या आध्यात्मिक रूप में विश्लेषित करते हैं ।

हम में व्यक्त कर रहा है । हास के अनुसार यह जीवन घिनोना, पशुवत् तथा
 काणमंशुर है । इन सब के मूल में दुःख है । आनन्द दुःख का ही नकारात्मक अन्त है ।
 जीवन अभिशाप है, क्योंकि जीवन युद्ध है, प्रकृति में सर्वत्र ही एक प्रकार का क्रतियौगिता
 संघर्ष और अन्त है । यदि जीवन से इस संघर्ष को निकाल दिया जाये और व्यक्ति
 को आराम दिया जाय तो व्यर्थता और निष्क्रियता उसके लिए अभिशाप हो जायेगा^१ ।
 आधुनिक दार्शनिकों ने विशिष्ट रूप से ब्रह्माण्ड में व्यक्ति जीवन का त्रासदा और उसका
 हास्यास्पद स्थिति में जीवन का गहरा निराशा को देखा और व्यक्ति को मात्र प्रकृति
 के हाथों का किलौना मानकर उसे 'नार्सिनेस' का ताव्र बोध दिया है । इस तरह जीवन
 की त्रासदा में किसी-न-किसी प्रकार के संघर्ष और अन्तोगा को उन्होंने पाया ।
 निराशा पश्चिमी जीवन-दृष्टि का मूल स्वर है और आशा एक हास्यास्पद स्थिति ।
 प्रकृतियाँ सौख्य और आरक्षण हैं, क्योंकि जगत की गति अन्ततः विनाश की ओर हा
 रहती है । यह नाश उनकी सबसे बड़ा विदग्धना है, जिसके अस्तित्व में पराजय और
 निराशा का बोध है, आनन्द या परिवर्तन की मात्र एक स्थिति का आभास भी नहीं ।
 पश्चिम न तो पुरब के कर्मवाद जैसे सन्तुलित आचरण को पा सका और न ही धर्म उन्हें
 आदम-देव के पाप को मुक्त कर सका । उसके पास 'आनन्द' और 'लोकोत्तर' परब्रह्म
 जैसी कल्पना नहीं थी, अतः उसकी गति जीवन के मोग्यपक्ष में रही । उद्देश्य का कल्पना
 करते हुए भी उसकी प्राप्ति का मार्ग न पा सकना, व्यक्ति-जीवन का महानतन दुर्घटना
 हो गयी । पुरब के लिए पश्चिम का यह निराशावादी स्वर आश्चर्यजनक एक प्रश्न रहा
 है ।

तुलना // जीवन के प्रति उदात्त कल्पना के कारण भारतीय नाटक उस अभिप्राय से
 वंचित है, जो यूनानी त्रासदा के लिए अमूल्य है । वह अभिप्राय है, मनुष्य
 के कार्य-व्यापार में ऐसी शक्तियों का हस्तक्षेप जो उसके अनुमान और वश के बाहर हैं
 और उसके मन के आगे ऐसी बाधाएँ सड़ी कर देती हैं, जिससे श्रेष्ठ से श्रेष्ठतर बुद्धि और दृढ़तम
 संकल्प भी बुर हो जाते हैं । इस प्रकार की अवधारणा कर्मसिद्धांत की व्यवस्था को

१ विल ह्युरैंड : 'द स्टोरी आफ़ फ़िलासफी', पृ० ३२४-३२६

२ द्रष्टव्य -- ससलिन, मार्टिन : 'जिन्हें सब कहते हैं नार्सिनेस' : अर्थ तथा 'द थियेटर-
 आफ़ सबसर्ड्स' ।

अतिशय हीन बना देता है । लोक-मानस में कर्म का अपरिवर्तनीय स्वप्न (कर्म का अनिवार्य प्रवृत्ति में विकास का विकास होने के नहले) चाहे जितना प्रबल रहा हो, नाटक की सुचिंतित अभिरूपता में उस कर्म विज्ञान को मुलावा नहीं जा सकता था । इसलिए संस्कृत नाटक में ऐसा दृश्य नहीं मिलता, जिसमें कोई अन्तःपुरुष अनिवार्य नियति के विरुद्ध निष्फल प्रयत्न करता हुआ दिखायी दे । उसमें किता भी अन्तःपुरुष का भाव चित्रण नहीं है, जिसको पराजय का स्वागत करते हुए भाव हम उसका आंशिक शायत और संकल्प का सहायता करते हैं । संस्कृत-नाटकों में अन्तःपुरुष का विनाश एक अनिवार्य का दंडमोह है । जिसकी यातना के प्रति हमारे मन में कोई सहानुभूति नहीं होनी चाहिए । इन कथाओं में मानवीय कार्य-व्यापार में दिव्य तत्त्वों का अन्तःप्रवेश बिना किता असुविधा और अविश्वास के स्वीकार कर लिया जाता है । यहां नाटकों की कल्पना देव-दानव के रूप में की गयी । दानव कितना भी श्रेष्ठ क्यों न वह देव से तुच्छ है । उसका पराजय हमारा आनन्द है, दुःख नहीं । देव-दानव के युद्ध में सदैव देवत्व ही विजयी होगा, यह निश्चित था । दार्शनिक एवं नैतिक दृष्टि से भी सुखवाद और दुःखवाद के द्वन्द्व का समाधान आनन्दवाद में ही होता है । दुःखवाद भी अन्ततः आनन्द में परिवर्तित होता है । नायक-नायिका को असफलता के संकट में डालने वाले प्रसंगों को बिनारसोद्भेद नहीं किया जा सकता है, अतः इनके मार्ग में विघ्न-बाधाएं तो आती हैं पर उसका उपसंहार फलान्त में ही होता है । संघर्ष यहां मुलाधार रस को उदात्त करने जाता है । संघर्ष के तत्त्व-घृणा, भय, प्रतिशोध, करुणा आदि संस्कृत नाटकों में भी प्रयुक्त हुए हैं पर ये भाव नाटक में 'संचारीभाव' के रूप में आते हैं और अन्त में नाटक के मुल रस को उदात्त करने में सहायता कर उस में लीन हो जाते हैं । रस का परिकल्पना में यद्यपि दो विरोधा रसों का संघर्ष है, पर यह संघर्ष युद्ध का रूप धारण न कर सामंजस्य स्थापित करता है । इसी कारण संघर्ष यहां आशा और उल्लास का प्रतीक है । नाटक में जहां कहीं भी ताव संघर्ष

१ 'आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने आनन्द रूप की अभिव्यक्ति को दो अवस्थाएं : साधनावस्था और सिद्धावस्था मानी तथा विरुद्धों के सामंजस्य में ही कर्म क्षेत्र के उस लीन्दर्य को स्वीकार किया, जिसके सारे व्यापार अन्दर ही अन्दर आनन्द कला के विकास में योग देते हैं । दृष्टव्य — 'चिन्तामणि', भाग १ तथा 'रसमीमांसा' ।

२ नरहरि वैष्णव ने एक लेख में चार प्रमुख रस माने, जिनमें दो देवी रस हैं, दो दानवी रस, इन्हीं में चार रसों के विलास और कर्म से आठ रसों का विकास हुआ, शृंगार और वीर देव रसों से क्रमशः हास्य तथा अद्भुत विकसित हुए तथा वाग्दत्त स्व रस दानवी रसों से क्रमशः भयानक और करुण रसों का विकास हुआ ।

का कल्पना का जा सकता, वही नाटककार ऐसा आयोजन करता कि संघर्ष ताबू न होकर सन्तुलित हो जाता। यही कारण है कि अन्टोगान के चरित्र का सादृश्य यहाँ प्रस्तुत किये जा सके पर मा नहीं दिया गया, क्योंकि वह मास्ताय मायना को ग्राह्य न होता।

मास्ताय नाटक बुकि इस प्रकार के चिन्तन, आदर्शवाद और ब्रूवाद से अनभिज्ञ था, जतः अपने मानवीय संवेदनाओं को फकड़ा। मानवीय विसंगतियाँ वहाँ घनाभूत हो गया हैं। यूनानी त्रासदी का स्रोत इस संवेदना में है कि क्रियाशील व्यक्ति परिस्थितियों से संघर्ष करता है, और संघर्ष करते हुए किसी अनियंत्रित शक्ति द्वारा पराजित होकर सर्वनाश को प्राप्त करता है, परन्तु आत्मसम्मान पर आँच नहीं आने देता। अपने माग्य का विभीषिका को समझ कर आत्मसमर्पण कर देता है। पश्चिमी नाटक के नायक सर्वगुण सम्पन्न नहीं हैं^१। सिर्फ़ देवता या केवल दानव भी नहीं। वे साधारण मनुष्य की भाँति शुचिता और दुष्टता का मिश्रण हैं। इसी कारण यदि वे जीवन में उन्नति करते हैं तो अपनी दुष्टता के कारण त्रासद अंत का कारण भी बनते हैं। हागेल ने माना कि दुःखान्तकों का सीधा सम्बन्ध अनैतिकता एवं व्यक्ति के आचरण से है। व्यक्ति माग्य तथा ईश्वर के हाथों कितना बेचारा है। वह संसार की अनैतिकता में अपने नैतिक बल को लिस चलता है। इस नैतिक प्राणी में जब कोई दोष अथवा अनैतिक अवगुण समा जाता है तब दुःखान्तकों की आत्मा इसी दोष, इसी अवगुण को अपने विकास में देखती है त्रासदी व्यक्ति की गहन समस्या और सर्वदेशीय मूल्य को लेकर चलती है। व्यक्ति की नियति, उसका लक्ष्य, पुण्य, पाप, न्याय, अपराध तथा व्यक्ति की वे निर्मम और कटु सत्य

१ 'त्रासदी के प्रभाव के लिए नायक पूर्ण नहीं हो सकता, उसमें चारित्रिक दोष, बौद्धिक दोष, परिस्थिति के अपर्याप्त ज्ञान से उत्पन्न मूल, गलत निर्णय रहते हैं वस्तु ने स्पष्ट लिखा कि 'दुर्भाग्य अच्छाई या बुराई से नहीं आता पर गलत निर्णय से आता है' -- पौडटिवस, अध्याय १३, पृ० ५०।

२ 'आक्सफोर्ड लेक्सिकान पौडटिवस' -- २०सी० डेडले

परिस्थितियां जिनसे उसका सत् संगम छिड़ा हुआ है को लेती है । अतः पश्चिम में नाटक का विकास सुख से दुःख की ओर होता है ।

स्पष्ट है कि प्राचीन भारतीय नाटककारों ने त्रासदा और यथार्थ जीवन के प्रति विशेष गंभीरता को नकारा है तथा उस विश्वास, जो यह मानकर चलता है कि जीवन में कोई समस्या गहराई से व्याप्त रहती है, को निरपेक्षाता से देखा । पश्चिम ने जीवन के गतिरोध को लिया कि जहां आत्मा संतप्त होता है । पश्चिम को इस विचार ने मथा है कि व्यक्ति न तो पूर्ण तापस है न पूर्ण आवेगात्मक, किन्तु पुरब उस विभाजन को खोलकर कर सन्तुलित आनन्द का कल्पना में सौन्दर्यानुभूति करता है । पश्चिम रंगमंच ने मानवता को संघर्ष में प्रस्तुत किया और पुरब ने विश्राम में । व्यक्ति स्वभाव का एक जैसा कल्पना करते हुए भा दोनों उसका व्याख्या भिन्न प्रकार से करते हैं । इसा कारण पुरब का नाटक एकता की काल्पनिक उपलब्धि का गुण गान करता है तो पश्चिम का नाटक एकता के लिए शक्तियों की संघर्षात्मक कल्पना को संजोता है । एक संस्कृति, जो प्रेरणात्मक लगता है, दूसरी को असंगत। "एक नाटक मोह भंग का है तो दूसरा भ्रम का । एक यह प्रस्तुत करता है कि मायहान मनुष्य कितना निराशाजनक है, दूसरा जीवन की शांति को, अविज्ञता को आमुषण में प्रस्तुत करता है ।" भारतीय नाटक जीवन कैसा हो यह निर्दिष्ट करता है और पश्चिमी नाटक जीवन कैसा है, यह चित्रित करता है । हिन्दुओं के लिए रंगमंच चिन्तन का अनुशासन था या संयम का शिक्षण, जिसके द्वारा आत्मिक शान्ति संभव है, या दूसरे शब्दों में रंगमंच उनके लिए घटनाओं का विसंगति को नष्ट करने के लिए धार्मिक कृत्य के समान था । पश्चिमों रंगमंच ने शक्तिशाली व्यथा या विसंगति की कल्पना द्वारा सम्भव विरोधन को महत्व दिया, जिससे दर्शकों पर विशेष प्रभाव डाला जा सके । सभी संस्कृत नाटकों की मुख्य वस्तु आध्यात्मिक सन्तुलन, विरोधों में सामंजस्य और तोड़ संघर्ष में संयम तथा सौम्यता है । 'संस्कृत नाटकों में कार्य न तो प्रगति है, न फिल्मग्रन्थन, न उतार चढ़ाव से संचालित कौतुक, किन्तु विरोधाभास में सन्तुलन है जो कि हठिवादिता में प्रत्यावर्तन नियम के अनुसार वहीं समाप्त होता है,

जहाँ प्रारम्भ हुआ था । पश्चिमी नाटक नाट्याय आरोहण प्राप्ति से उस उद्देश्य तक पहुँचता है, जो कि उसके प्रारम्भ से मित्त रहता है^१ । इस तरह पश्चिमी नाटक जब अत्यधिक गम्भार होता है तो बोरस प्रधान हो जाता है, किन्तु भारतीय नाटक अपनी गम्भारता में आदर्शवाद हो जाता है । एक का पर्यवसान फलप्राप्ति में होता है और दूसरे का निराशा में । एक जीवन को वास्तविक संघर्षमय विकास में दिखाता है, दूसरा जीवन के संघर्ष को । अतः एक का प्रवाह प्रयत्न में है और दूसरे का संघर्ष में ।

रस और संघर्ष का समन्वय / भारतीय नाट्य साहित्य में जीवन के यथार्थ को नकार कर चलने का आग्रह और आदर्श तथा आनन्द का स्थापना का दर्शन उस काल में उतना महत्त्वपूर्ण नहीं रहा, जितने हम ऐतानिका^२ के नाम से जानते हैं ।^३ जिस काल से हिन्दी नाटक साहित्यिक स्तर पर विकसित होता है । दार्शनिक पद्धति में, उद्भव होता यह नया युग बुद्धिवाद, उपयोगितावाद और विज्ञानवाद का देन थी । वस्तुनिष्ठता और कारणत्व नयी विचारधारा के प्रमुख नियम बनें । इन उभरते नये मूल्यों की संघर्षमय स्थिति को ज्वलना कर किता कपोलकल्पित जगत में विचरण करना साहित्य के प्रति अन्याय होता और अपनी सक्षमता के बावजूद भा उन रुढ़ियों से चिपके रहना, जो तत्कालीन जीवन के लिए कतई भी उपयोगी सिद्ध न हो, एक चुनौती थी । भारतेन्दु जैसे युगस्रष्टा ने इस चुनौती को स्वीकार करते हुए पूरब और पश्चिम का समन्वय प्रस्तुत किया, संस्कृत नाट्य को किसी जटिलता से मुक्त करने के कारण नहीं । बुद्धिवाद के आग्रह में नाट्य साहित्य को यथार्थ से सम्बद्ध करने का प्रयास किया । भारतेन्दु

१ हेनरी डब्लू० वेल्स 'द क्लासिकल ड्रामा आफ इंडिया', पृ० ४२-४३

२ 'जब नाटक में कहीं आशीः, कहीं प्रभृति नाट्यलंकार, कहीं प्रकृति, कहीं विलोभन, कहीं लीकट, कहीं पंचसंधि व ऐसे ही अन्य विषयों का कोई आवश्यकता नहीं रहा, संस्कृत नाटक की भांति हिन्दी नाटक में इनका अनुसंधान करने व किसी नाट्यांग में इनको यत्नपूर्वक रखकर हिन्दी नाटक लिखना व्यर्थ है, क्योंकि प्राचीन लक्षण रखकर आधुनिक नाटकादि की शोभा संपादन करने से उलटा फल होता है और सब व्यर्थ हो जाता है ।'

--- भारतेन्दु ग्रन्थावली, भाग २: परिशिष्ट, पृ० ४३१-४३३

के प्रसाद के हाथों में हिन्दी नाट्य-साहित्य जाता है । क्योंकि भारतभूत उस जहाँ
 छोड़ गये थे, उससे जागे वह इस बीच बढ़ नहीं पाया था । प्रसाद जी ने रचनात्मक
 स्तर पर तथा नाटकीयता का आवश्यकता के स्तर पर संघर्ष को नाटक का अनिवार्य
 अंग माना । किन्तु न्यातव्य है कि प्रसाद कट्टर ईश्वर और ईश्वर दर्शन का आनन्द उनके
 जीवन-दर्शन का उपलब्धि था । अतः संघर्ष को उन्होंने परिचिन्ता अर्थ में नहीं लिया, नर
 उसका भारतीयकरण कर इस कथन को भाँति लिया कि 'अपना सब कुछ खो नहीं देना
 चाहिए ।' इसी कारण प्रसाद जी यह मानते हुए थे कि 'वर्तमानयुग बुद्धिवाद है ।
 आपाततः उसे दुःख को प्रत्यक्ष मान लेना पड़ा है । उसके लिए संघर्ष करना अनिवार्य
 सा है । यह स्वीकार करते हैं कि भारतीय आचार्यों की निराशा न थी, कलुष रस
 था । उसमें दया, सहानुभूति का कलना में अधिक धो रसानुभूति । उन्होंने प्रत्यक्ष भावना
 में अमेद निर्विकार आनन्द लेने को सुरु माना । प्रसाद जी ने संघर्ष के महत्त्व का उपयोग
 नाटकीय स्वरूप में लिया और किया चरित्र का महत्ता के लिए, पर तात्पर्य यहाँ में आनन्द
 हो रहा । दूसरे शब्दों में जीवन-संघर्ष का अनिवार्यता को स्वीकार करने पर भी हिन्दी
 नाटकों का स्वर त्रासद (परिचिन्ता अर्थ में) न हो सका ।

प्रसादोपर नाटकीय परिकल्पना में धीरे-धीरे परिचिन्ता तत्त्व प्रमुख होते जा रहे हैं और
 भारताय तत्त्व गौण । तैयान्तिक् रूप से रंगमंचाय परिकल्पना में संघर्ष को प्रमुख मान
 लिया गया है, किन्तु संघर्ष यहाँ त्रासद का विकास न होकर आनन्द का क्रमशः विस्तार
 है । आधुनिक नाटककार ने रंगमंचायता के सन्दर्भ में संघर्ष का आवश्यकता और अनिवार्यता
 को समझा है और अनुभव किया है कि यदि नाटक को समा अर्थ में नाट्य होना है तो
 उसका गति संघर्ष में होना है, और पर्यवसान भी इसी में । इसी कारण हिन्दी नाट्य
 संघर्ष तत्त्व को अंगीकार करने में प्रयत्नशील है । नाट्यकारों और आलोचकों ने भाँ कि सा
 न किसी रूप में संघर्ष को नाटक का अनिवार्य तत्त्व मानते हुए कहा कि हमारे सामने
 जो रोज़ की समस्याएँ हैं उनका विवेचन और समाधान करने में ही नाटक का उपयोगिता
 है । कल्पना-लोक अथवा आदर्श-भूमि से उतर कर हमें चिर संघर्ष-मय वर्तमान में आना

चाहिए^१। या आदमी के नाम पर पशानी और वाभाविकता का हत्या नहीं का आ
नकत । कथा में संघर्ष को जीवन की वाभाविकता बनाये रखने के लिए अन्त तक
जाना चाहिए^२। सेठ गोविन्ददास विचार तत्त्व और नाटक का मूल मानते हुए उनमें संघर्ष
तत्त्व की अनिवार्यता काटार करते हैं तथा "संघर्ष" में ही नाटक का प्रारम्भ होना"
सर्वोच्च मानते हैं^३।

यद्यपि भारतीय आलोचकों ने नाटक में संघर्ष तत्त्व को स्वीकार किया, पर उसका व्याख्या,
विश्लेषण पर ध्यान नहीं दिया । संघर्ष को एक व्यापक आयाम देकर परिचया
आलोचकों ने उसपर विस्तृत चर्चा की ।

संघर्ष : परिभाषा, व्याख्या और आयाम

संघर्ष : परिभाषा और
व्याख्या

संघर्ष का साधारण अर्थ दो अमान शक्तिशाली पक्षों
की टकराहट, विरोध या प्रतिक्रिया है । यह विरोध
या प्रतिक्रिया किन्हीं दो भावों, चित्तियों, व्यक्तियों,
समुहों, शक्तियों, मान्यताओं एवं इच्छाओं की है । संघर्ष का दो विधितियाँ हो सकती
हैं; एक चित्ति में दो विरोधी तत्त्व -- नित्य-अनित्य, दैहिक-पारलौकिक, पुनः-अमूर्त
हो सकते हैं, और दूसरी स्थिति में नित्य-नित्य, अनित्य-अनित्य, दैहिक-दैहिक, पारलौकिक
पारलौकिक आदि । वस्तुतः प्रत्येक दण , प्रत्येक परिस्थिति, जो जीवन की अपना है,
के विरोध का प्रदर्शन नाटकीय संघर्ष का उद्भावक है । इस कारण उसमें उसी तरह उदात्त
तथा नीच का समन्वय रहता है, जिस तरह जीवन में । महान् व्यक्ति के अन्दर भी एक
पक्ष होता है, जो उसकी महानता को हँसी उड़ाया करता है । विरोध की यह भावना
त्रासदी के मूल में है । एक ओर कल्पना और हास्य और दूसरी ओर करुणा और भय ।
नाट्य ने त्रासदी में दो विरोधी भावों -- एपातो तथा हायोनिसस के प्रतीक में संघर्ष
को परिकल्पित किया । डेनिस्डिडेरॉट थियेटर को महान् और नीच, सत् और असत् का
मिलन-मेल मानता है^४ । शैलेल त्रासदी को मानव की नैतिक स्वतन्त्रता से सम्बन्धित

१ डा० मोन्द : 'बाधुनिक हिन्दी नाटक', पृ० ५

२ डा० रामकुमार वर्मा : 'शिवाजी' (मुमिका), पृ० ७-८

३ सेठ गोविन्ददास : 'नाट्यकला मीमांसा', पृ० १४-१६

४ बी०एच० बलार्क : 'युंरपीअन थियेटर आफ् ड्रामा', पृ० २८६

मानता है। यह अवस्था उसके अनुसार 'सन्निध्य मनोवैर्गो' से संघर्ष में प्रकट होता है^१। गेटे ने भी माना कि नाटक के नायक का सक्रिय होना अत्यावश्यक है, क्योंकि सारा परिस्थितियाँ उससे विरोध करता आती है और वह या तो अपने पक्ष का बाधाओं को हटा देता है या उनका शिकार हो जाता है। पाड़ा त्रासदा का जग है, पर मात्र पाड़ा त्रासदा नहीं हो सकता, अपितु ऐसा कठुणा ७ या पाड़ा हा त्रासदा हो सकता है जो किसी विशेष प्रकार के संघर्ष से उद्भूत हो। विशेष प्रकार के संघर्ष से उद्भव कठुणा हमारी संवेदनाओं और स्वरूप भावना को हो नहीं, हमारी बुद्धि और भावना को जगाती है। हमारी चेतना को जगाने में समर्थ यह संघर्ष स्वयं हमारा चेतना से उद्भूत होता है।

हीगेल के मत को स्पष्ट करते हुए प्रो० ब्रेडले^२ ने कहा कि समाज-व्यक्तियों में किसी-न-किसी प्रकार का उन्मत्त या संघात रहता है। वह भावनाओं, इच्छाओं और प्रयोजनों का संघर्ष है। व्यक्तियों का परस्पर या स्वयं से या परिस्थितियों से संघर्ष है। संघर्ष ७ व्यक्ति का इच्छा स्व कार्य पर शासन करने वाला शक्ति तथा है उसके नैतिक स्वरूप के बाव का है। परिवार तथा राज्य, माता-पिता और सन्तान, माई-बहन, पति-पत्नी, नागरिक स्व शासक नागरिक और नागरिक का सम्बन्ध, और इन सम्बन्धों के दायित्व स्व सम्भावनाओं अथवा व्यक्तिगत प्रेम और गौरव, या किसी महान् कार्य या किसी आदर्श भाव जैसे धर्म या विज्ञान या समाज-अध्यापन के प्रति समर्पण भाव, ऐसा शक्तियाँ हैं जो त्रासदा के कार्य-व्यापार में अभिव्यक्त होता है। त्रासदा में ये शक्तियाँ समान-भाव से नहीं आता, परन्तु संघर्षरत रूप में आती है। अपना प्रकृति से महान् और पवित्र होते हुए भी व्यक्ति में उसका इच्छाओं का रूप लेकर शत्रु रूप में मिलती है।

हीगेल ने इन सारी स्थितियों में माना कि संघर्ष अच्छे और बुरे का उतना नहीं है, जितना अच्छे और अच्छे का है। दो अच्छाईयाँ एक-दूसरे का सामना करती हैं और अपना इच्छा को व्यक्त करती हैं। एक अच्छाई दूसरी अच्छाई को अस्वीकार कर चलती है। जब कि अपनी जगह पर दोनों महत्वपूर्ण होती हैं। हीगेल के अनुसार यह भाग्य या आकस्मिकता

१ बी०एच० क्लार्क : 'युंजैरपीजें थोअरिज् आफ् ड्रामा', पृ० २२६

२ प्रो० ए०सी० ब्रेडले : 'वाक्सफुःड डेक्वेंस जान पोइट्रि' में 'हीगेलः व्यु जान ट्रेजडी', अध्याय, पृ० ६६-६२।

का कार्य नहीं, यह नैतिक तत्त्व का प है। विन्हां विशेष शक्तियों का अतिशय महत्वाकांक्षा के विरोध में दुर्लभापूर्वक अपनी सम्पूर्णता को आरोपित करने का संघर्ष है। होगेल ने नैतिक और आत्मिक (मनोबुद्धि) मूल्यों को मा संघर्ष के लिए अनिवार्य तत्त्व माना।

विद्वानों का संघर्ष पर विशेष ध्यान बुनेत्यार की परिभाषा के बाद गया। उसने संघर्ष की व्याख्या के लिए मनोवैज्ञानिक आधार लिया और त्रासदा पर विचार करते समय संघर्ष -- जिसमें नायक उलझा हुआ है -- की परिस्थितियों पर इतना जोर नहीं दिया, जितना कि नायक को ईहा का सम्पूर्ण अभिव्यक्ति पर। उसने यह स्पष्ट कहा कि नाटकीयता नायक की इच्छा में है और उस अति निश्चय में व्याप्त है, जो मनुष्य को संघर्षरत होने के लिए दृढ़ता प्रदान करता है। बुनेत्यार ने वाह्य संघर्ष को नहीं, पर इस संघर्ष को निश्चित करने वाली आन्तरिक प्रेरणा के कार्य पर जोर दिया। विलियम आःचर ने बुनेत्यार के सिद्धान्त को इस प्रकार रखा -- 'नाटक मनुष्यों का इच्छाओं का, जो हमें और ^{अभिन्न} महत्त्वहीन करने वाला रहस्यमयी अथवा प्राकृतिक शक्तियों से संघर्षरत है, का प्रदर्शन है। वह हममें से एक है, जो रंगमंच पर नियति, सामाजिक, नियमों सहयोगी मनुष्यों, महत्वाकांक्षाओं, रुचियों, द्वेष, मूर्खता और अपने विरोधियों के विरुद्ध संघर्ष करने की तत्पर है।... साधारणरूप से थियेटर और कुछ नहीं पर वह स्थल है, जहां मनुष्य को ईहा नियति, माग्य और परिस्थितियों द्वारा प्रस्तुत लयावतों पर आघात करती हुई विकास की प्राप्त करती है।' हेनरी वाःथर जोन्स ने बोलचाल की अमेरिकन भाषा में इस सिद्धान्त को इस प्रकार रखा -- 'थियेटर और कुछ नहीं है, पर वह स्थल है, जहां व्यक्ति स्वयं को किसी वस्तु या स्थिति के 'अप ऑगेस्ट' पाता है तथा उसपर प्रहार करता है, और 'किसी स्थिति के 'अप ऑगेस्ट' होने की स्थिति 'टफ़ पीजीशन' है।'

बुनेत्यार की यह परिभाषा व्यवितगत या विरोधियों के संघर्ष तक ही सीमित न रहकर संघर्ष की एक ऐसा व्यापक आयाम देती है जो अपने में प्रत्येक व्यवित के प्रतिज्ञा ज स्व

१ विलियम आःचर : 'फ्ले मैकडन', पृ० १६

२ बी० एच० क्लार्क : 'युबर्पीबन थिअरिज ऑफ़ ड्रामा', पृ० ४६१

प्रतिदिन के व्यावहारिक संघर्ष को समावेश कर चलती है। बुनेत्यार ने इच्छा का अर्थ भा स्पष्ट करते हुए कहा कि इच्छा का वाप इतना दृढ़ होना चाहिए, कि वह मुख्य पात्र को किसी उद्देश्य विशेष की ओर ले जा सके में समर्थ हो^१। यह इच्छा नाटक के मुख्य पात्र में होती है जो किसी निश्चित उद्देश्य की प्राप्ति के लिए दृढ़ प्रतिज्ञ है तथा मार्ग में आती बाधाओं के विरुद्ध उनसे दूर रहता है। किसी बात का इच्छा मात्र रखना नाटकीय स्तर की इच्छा नहीं हो सकता। नाटकीय स्तर पर अनिवार्य है कि वस्तु का इच्छा रखकर नायक उसकी प्राप्ति के लिए प्रयत्नशील हो।

बुनेत्यार यह दावा नहीं करता कि नाटक में इच्छाओं का संघर्ष मात्र दो व्यक्तियों में ही केन्द्रित रहे। उसके अनुसार कला की आवश्यकतानुसार यह संघर्ष दो विरोधी समूहों या राज्यों में विभक्त या विसरित हो सकता है अथवा दो मान्यताओं में, या एक पात्र का अनेक पात्रों के साथ या नियति अथवा उसकी परिस्थिति या सामाजिक नियमों के बीच भी हो सकता है। विलियम जा:चर ने इस व्याख्या का आलोचना करते हुए बुनेत्यार के सिद्धांत पर आपत्ति प्रकट की। उसके अनुसार 'यद्यपि इस सिद्धांत से कई अच्छे नाटकों की चर्चा तो की जा सकती है, पर यह सिद्धांत ऐसा किसी सर्वमान्य विशेषता को प्रस्तुत नहीं करता, जो सभी नाटकों में समान रूप से लागू हो तथा कला के किसी अन्य स्वरूप द्वारा अपनाया गया हो'। उसने ऐसे कई नाटकों के नाम गिनाये हैं जो (उसके अनुसार) किन्हीं इच्छाओं का सच्चा संघर्ष प्रदर्शित नहीं करते। वह अपना तर्क देते हुए मानता है कि संसार के महानतम नाटक इस परिभाषा में नहीं आते जब कि रोमांस तथा अन्य कहानियाँ अधिकांशतः इसमें आ जाती हैं^२। वह सम्भवतः 'नाटक में विशेष विरोध' होता है' इस विचार से सहमत नहीं है। जा:चर 'सर्गेममनाव' नाटक में कोई संघर्ष नहीं मानता। उसके अनुसार ओडिपस कहीं संघर्षरत नहीं है। क्योंकि ओडिपस का सारा संघर्ष (यदि इस शब्द को स्वीकार करें) प्रमित प्रयत्नों द्वारा माग्य के फंदे से निकलने का प्रयत्न है, और यह प्रयत्न अतीत का है। त्रासदी के

१ बी०एच० बलार्क : 'युर्वरपीजन थोर्वेरिज़ बाफ़ हाभा', पृ० ४०७

२ विलियम जा:चर : 'फ्लै मेकइन्ग', पृ० १६

वास्तविक क्रम में वह साधारणतया विगत बुराईयों, अनभिज्ञ अपराधों के, स्व के बाद एक रहस्योद्घाटन में तड़पता है। इसी तरह वह 'रोमियो और जुलियट' के बालकन। दृश्य में संघर्ष के किसी आयाम को स्वीकार नहीं करता। उसका कहना है कि कोई भी यह नहीं कह सकता कि रोमियो और जुलियट का बालकन। दृश्य अनाटकाय है। फिर भी इस दृश्य में इच्छाओं का संघर्ष नहीं, अपितु उल्लसित या भाव-विभोर इच्छाओं का सामंजस्य है।^१

जा:वर का तर्क व्यक्तियों के संघर्ष तथा ऐसे संघर्ष, जिसमें एक चेतन तथा निश्चित उद्देश्य दूसरे व्यक्ति या सामाजिक शक्ति के उद्देश्य के विरुद्ध रखा गया है, को उलझा देता है। क्योंकि वास्तव में रोमियो और जुलियट के बालकन। दृश्य में 'इच्छाओं का संघर्ष' रंगमंच पर दो व्यक्तियों के बीच का नहीं है। जा:वर को इस आपत्ति से लगता है कि वह दो व्यक्तियों के संघर्ष को प्रत्यक्ष प्रस्तुत करने का सुझाव देता है। किन्तु नाटक में सर्वत्र ऐसा सम्भव नहीं और बुनेत्यार ने इस मत का समर्थन भी नहीं किया कि नाटक किसी ऐसे ही प्रत्यक्ष संघर्ष को लेकर चले। इसके विपरीत उसका कहना है कि नियति, मांग्य तथा परिस्थितियों द्वारा उत्पन्न बाधाओं पर आक्रमण करते हुए नानवीय इच्छाओं का विकास हो रंगमंच पर दिखाया जाता है।^२ एक निश्चित उद्देश्य स्थापित करना और तब प्रत्येक बात को उसी उद्देश्य की ओर प्रेरित करना, इसके लिए संघर्ष करना तथा स्थितियों को इसी क्रम में ले आना, यही बात इच्छा के नाम से पुकारी जा सकती है।^३ रोमियो और जुलियट भी जानते हैं उन्हें क्या चाहिए तथा वे आने वाली बाधाओं के प्रति भी सजग हैं। इस तरह यह दृश्य उद्देश्य की प्राप्ति के लिए सारा स्थितियों को एक क्रम में लाने का प्रयास है। 'ओडिपस' और 'घोस्ट्स' का शैला पर सम्भवतः ध्यान दिये बिना जा:वर अपना मत स्थापित करता है। दोनों नाटक ड्राइसिस से प्रारम्भ होने की शैली को अपनाते हैं। कार्य का अधिकांश भाग निश्चित रूप से पूर्व व्यापी है। ओडिपस किसी भी तथे में अकर्मण्य नहीं है। नाटक के प्रारम्भ में वह एक समस्या के प्रति

१ जा:वर : 'फ्ले मैकडन्ना', पृ० २१

२ जॉन हाव:ड लासन द्वारा अपने लेख 'थीट्रि एण्ड फ्ले राइटिंग' में उद्धृत

जासक है और उसे चेतन स्थिति में जूझाने के लिए तैयार है । जब पैदा हो जाँचक की कार्यविधि की गलत अनुभव करती है तो विकट परिस्थिति संघर्ष का दशा में ओडियस की आत्मा को बचाने का प्रयत्न करता है । किन्तु ओडियस अपना इच्छा को किसी माध्यम्यता के मूल्य पर नकारता नहीं है । फलस्वरूप असहनाय सत्य का सामना करने पर एक चेतन कार्य द्वारा वह अपनी आँखें फोड़ लेता है और अन्तिम दृश्य में अपनी दोनों पुत्रियों के साथ उन्होंने घटनाओं--भविष्य का चिन्ता, अपने दायों का बच्चा पर प्रभाव, अपने उत्तरदायित्व को बचाना-- का सामना कर रहा होता है जो उसका विनाश करता है । इसी तरह एम्मान का 'घोस्ट' व्यक्तिगत तथा सामाजिक उत्तरदायित्व का अत्यन्त सजीव अध्ययन है । शीमता एलविन का जीवन अपना परिस्थिति को निर्यात करने का एक लम्बा संघर्ष है । आन्वल्ड माग्य को स्वीकार नहीं करता तथा अपना इच्छा की शक्ति से उसका विरोध करता है । नाटक का अन्त आमतौर एलविन को एक अप्रिय निर्णय लेने को प्रेरित करता है, ऐसा निर्णय कि जो उसका इच्छा को विनाश के चरम पर ले आता है, और यह स्थिति अपने पागल बेटे को हत्या करने न करने के निष्कर्ष लेने की है । अनायास का निर्माण, आन्वल्ड का रोशना के लिए चिल्लाना जादि इच्छाओं के द्वन्द्व का परिणाम है । यदि इस नाटक से चेतन इच्छाओं को निकाल दिया जाय तो नाटक का स्वरूप क्या होगा, कहा नहीं जा सकता । चेतन ईहा के प्रयोग के पूर्व ही यह निश्चित नहीं किया जा सकता कि ईहा अपने उद्देश्य को पूरा कर रहा होगी । इन नाटकों में इच्छाओं का संघर्ष अन्तर्निहित है तथा पात्रों का प्रत्येक कार्य इस अन्तर्व्याप्त संघर्ष से अनुप्रेरित है ।

'अतिक्रमण' या उत्लंघन में विशिष्ट कार्य की बात कहकर आःवर किता गहराई की खोज में जाता है । यद्यपि वह इस सिद्धांत के दार्शनिक तात्पर्य में रुचि नहीं रखता, उसकी स्वयं की दृष्टि अनिवार्य रूप से तात्त्विक है । 'वह एक ऐसा निरपेक्ष आवश्यकता के विचार को स्वीकार करता है जो इच्छा को न नकारे तथा अपाहिज कर दे' । आःवर

कार्य को अवाका : करने वाले परिस्थितिकोष्ठिति तथा भाग्य और नियति के आगे झुक जाने वाला नाटकीय परिस्थिता को वाकार नहीं करता । वह व्यक्ति के जीवन तथा उसके आवेगों को प्रभावित करने वाली स्थिति के प्रति सावधान होते हुए यह तो स्वीकार करता है कि नाटक में संघर्ष एक महत्वपूर्ण तत्व है, पर इस संघर्ष को इच्छार्थी का संघर्ष वह नहीं मानता । उसका जगह वह संक्रान्ति शब्द को नाटकीयता की सार्वभौमिक विशेषता के रूप में प्रस्तुत करता है ।^१ नाटक को संक्रान्तियों का कला मानते हुए आ : चर कहता है कि -- 'नाटक का प्राणतत्व संक्रान्ति है' : एक नाटक कम या अधिक नैरन्तर्य से भाग्य तथा परिस्थिति में विद्यमान रहित संक्रान्ति है तथा नाटकीय दृश्य मूल घटना को स्पष्टतः आगे बढ़ाने के लिए संक्रान्ति में संक्रान्ति है ।^२ नाटक के विकास में उसने छोटी संक्रान्तियों के माध्यम से अधिक या कम आवेगपूर्ण उद्देगना तथा चरित्र के विभिन्न पदार्थों का होना स्वीकार किया है^३ । किन्तु सभी संक्रान्तियां नाटकीय नहीं हैं । एक व्यक्ति के जीवन की संक्रान्ति कोई बीमारी, मुकदमा, चौरा या साधारण शादी हो सकती है, किन्तु नाटकीय सामग्री नहीं । नाटकीय सामग्री के लिए आकस्मिकता तथा अप्रत्याशितता को वह अनिवार्य तत्व मानता है ।

यद्यपि आ : चर को यह परिभाषा घुनेत्कार को परिभाषा से कोई साम्य नहीं रहती किन्तु नाटकीय संघर्ष की चर्चा में निःसंदेह कुछ निश्चित आयाम देती है । आ : चर नाटक को संक्रान्तियों की कला मानता है, किन्तु जीवन में व्यक्ति ऐसे संघर्ष को कल्पना कर सकता है, जो किसी संक्रान्ति तक न पहुँचे, क्योंकि सभी संघर्ष संक्रान्ति होगे ही, ऐसा नहीं कहा जा सकता और आ : चर मानता है कि ऐसा संघर्ष जो संक्रान्ति तक न पहुँचे नाटकीय नहीं होगा । आ : चर के सिद्धांत कि 'नाटक का प्राण संक्रान्ति है', पर शंका प्रकट की गई । भ्रुकम्प की प्रक्रिया क्राइसिस है, किन्तु उसका नाटकीय महत्व क्राइसिस की प्रतिक्रिया तथा व्यक्ति के कार्य में निहित है । जब ऐसी घटनाओं में जो कि

१ विलियम आ : चर : 'ले मैकडन', पृ० २४

२ " " : " " पृ० २५

क्राहसिस को और डे जाता है, व्यक्ति घिरा रहता है, तो वह चरम तक पहुँचने का यात्रा को सामोरी में देखता नहीं है, अपितु अपनी आवश्यकता, सुविधा तथा स्वयं को घिरो सम्भावित स्थितियों से बचाने के अनुकूलानों करता है। वस्तुतः यदि ध्यानपूर्वक देखा जाये तो पता चलेगा कि प्रत्येक संक्रान्ति जिसे जांचर नाटकाय होने का संज्ञा देता है, के पीछे संघर्ष की प्रवृत्ति होगी। यह अलग बात है कि संघर्ष वहाँ गतिशाल है या ध्वनित अथवा व्यंजित, पर इसमें सन्देह नहीं कि वह मानवीय इच्छाओं का ही प्रभाव होगा। हैनरी ओथर जोन्सके शब्दों में हम यह दावा कर सकते हैं कि कुछ पात्र जेतन या जेतन अवस्था में किसी कठिन परिस्थिति के विरुद्ध रहते हैं। क्राहसिस वस्तुतः वह चरम बिन्दु है, जहाँसे सारा संघर्ष नया मोड़ लेने की प्रक्रिया में से गुजरता है। नाटक या तो क्राहसिस तक पहुँचने का संघर्ष हो सकता है या क्राहसिस के बाद नये संघर्षमय आयाम देने का; किन्तु स्वयं संक्रान्ति अपने-आप में नाटकीय नहीं हो सकता है, क्योंकि वह स्थूल प्रक्रिया है, गतिशाल प्रभाव नहीं।

बुनेत्यार तथा आश्चर्य के सिद्धांत के समन्वय से हैनरी ऑथर जॉन्स नाटक में संघर्ष के अपने सिद्धान्त को प्रस्तुत करते हुए कहता है — "नाटक तब उत्पन्न होता है, जब कोई या एक व्यक्ति या अनेक व्यक्ति चेतन अथवा अचेतन रूप से किसी भी प्रतिक्रिया व्यक्ति, परिस्थिति या माध्य के विरुद्ध 'अप जैन्स्ट' हैं। यह प्रायः तब और भी तीव्र होता है जब (जैसा कि ऑडिप्स^२ में) दर्शक बाधाओं के प्रति सावधान हैं, किन्तु अभिनेता स्वयं इन बाधाओं से अनभिज्ञ है^३।" नाटक में संघर्ष का उत्पत्ति और उसका निरन्तर्य तभी तक सम्भव हैं, जब तक कि व्यक्ति या व्यक्तियों की प्रतिक्रिया विरोधा मनुष्यों, परिस्थितियों या माध्य से शारीरिक, मानसिक एवं आध्यात्मिक रूप में होती है। यह विरोध, दूसरे व्यक्ति में उतने ही सन्तुलित रूप में बाधा के परिवर्तित होने पर कहाँ अधिक तीव्र एवं प्रभावोत्पादक होता है^३। आश्चर्य तथा बुनेत्यार के

१ बी०स्व० जलार्क : 'युवर्पीवन थीजैरिज बाफ़ हामा', पृ० ४६६

2,3 77

11

22

प०४ ई६

सिद्धान्तों के आधार पर जोन्स ने कुछ संश्लिष्ट सिद्धांत माने हैं^१। इनके आधार के सिद्धांत को 'संघर्ष-सन्निवृत्ति', 'संघर्ष-विषम', और आचार के 'क़ासिस' को 'सत्य-क़ासिस' (द्विविधा संश्लिष्ट) के रूप में उल्लेख किया गया और इन आधारों पर एक दूसरा सिद्धांत प्रस्तुत किया-- 'आध्यात्मिक: कार्यों का सरल स्वरूप किंसा भा सफल नाटक में द्विविधा और संश्लिष्ट के अनुक्रम या संघर्ष-सन्निवृत्ति, संघर्ष-विषम के क्रम को आरोहण, त्वरित तथा सम्बद्ध रूप में चरम सीमा पर ले जाती है'।

जॉन हावर्ड लॉसन ने इस सिद्धांत पर आपत्ति करते हुए बताया कि 'यह नाटकीय नियम को अपेक्षा नाटकीय प्राप्ति को व्याख्या अधिक है'। 'इससे नाटक के निर्माण के बारे में तो ज्ञान होता है, विशेष रूप से 'आरोहण तथा त्वरित चरम सीमाओं' से किन्तु चेतन इच्छा का ज्ञान नहीं होता। फलस्वरूप उन मनोवैज्ञानिक तथ्यों पर प्रकाश नहीं पड़ता जो कि इन चरम सीमाओं को सामाजिक या आध्यात्मिक महत्त्व देते हैं। स्थितियों का अर्थ प्रयोग में लायी गयी चेतन इच्छा को ज्ञान, रूप और वह कैसे कार्य करता है, में निर्भर करता है। क़ासिस नाटकीय विष्फोटन, उद्देश्य तथा फल के बीच के अन्तराल से लक्ष्यित किया जाता है अर्थात् आध्यात्मिक तथा सामाजिक आवश्यकता को शक्ति के बीच सन्तुलन में परिवर्तन पर निर्भर करता है।

लॉसन के अनुसार जबकि नाटक सामाजिक सम्बन्धों की व्याख्या करता है, अतः अनिवार्य रूप से नाटकीय संघर्ष में सामाजिक संघर्ष ही होना चाहिए। वह मानता है कि हम ऐसे संघर्ष की कल्पना तो कर सकते हैं, जिसमें एक व्यक्ति दूसरे व्यक्ति के विरुद्ध अथवा व्यक्ति अपने परिस्थितियों, जिसमें सामाजिक तथा प्राकृतिक शक्तियां भी हों, से झूझता है, किन्तु ऐसे नाटक की कल्पना करना कठिन है, जिसमें प्राकृतिक शक्तियां, दूसरी प्राकृतिक शक्तियों के विरुद्ध कलहजन्य हों। उसके अनुसार नाटक का आवश्यक तत्त्व सामाजिक संघर्ष है, व्यक्ति दूसरे व्यक्ति के विरुद्ध, एक व्यक्ति समूह दूसरे समूह के विरुद्ध या

१ बि० एच० बलार्क : 'यूरोपीयन थियैटर ऑफ़ इंडिया', पृ० ४७०

२ " " " " " "

३ " " " " " " पृ० ५३६

व्यक्ति अथवा समूह सामाजिक अथवा प्राकृतिक शक्तियों के विरुद्ध, जिसमें चेतन इच्छा समझने योग्य एवं विशेष उद्देश्य के सम्पादन में प्रयोग में लायी गई हो तथा संघर्ष की संज्ञान्ति बिन्दु तक जाने में स्याप्त रूप से शक्तिशाली हो ।

लॉसन के विचार में कोई भी सामाजिक महत्व का विषय नाटक का वस्तु हो सकता है, बशर्ते कि उसमें अनिवार्य रूप से नाटकीय तत्व हो । नाटकीय तत्व किसी भी साधारण वस्तु को नाटकीय संघर्ष में परिवर्तित कर देने में समर्थ होता है । वह मानता है कि नाटकीय संघर्ष चेतन इच्छा के प्रयोग पर निर्भर करता है । चेतन इच्छा के बिना नाटकीय संघर्ष या तो पूर्णरूपेण आत्मगत होगा या वस्तुगत और चूंकि ऐसा संघर्ष, व्यक्ति का दूसरे व्यक्ति या परिस्थिति के साथ सम्बन्ध को व्याख्यायित नहीं करेगा, अतः वह सामाजिक संघर्ष नहीं होगा । स्पष्ट है लॉसन इच्छाशक्ति को अनिवार्यता को महत्व देता है । व्यक्ति या समूह की इच्छाएं तथा आवेग किस 'रूप' में व्यवस्थित किए गए हैं, यह मात्र चेतन इच्छा के प्रयोग पर ही निर्भर नहीं है, पर यह प्रयोग में लायी गई चेतन इच्छा की 'अवस्था' तथा 'आकार' पर अवलम्बित है ।

वस्तुतः नाटक का संघर्ष चाहे वह वाह्य हो या अन्तः परिस्थितियों या प्राकृतिक नियमों से हो, व्यक्ति अथवा समूहों में हो पर प्रायः सभी के मूल में व्यक्ति या व्यक्ति-समूह की चेतन इच्छा ही कार्य करती है । महान् नाटककार शॉ ने भी नाटकाय संघर्ष में व्यक्ति की इच्छा को महत्व दिया । उसके अनुसार 'नाटक प्रकृति-विवरण के लिए मात्र कैमरा नहीं है, यह व्यक्ति की इच्छा तथा उसका परिस्थिति के संघर्ष के दृष्टान्त का प्रदर्शन है' । बैडर मैथ्युज़ ने तो यहाँ तक माना कि यदि कोई नाटक हममें रुचि पैदा कर सकता है, तो वह मात्र ऐसा नाटक है, जो कितना इच्छा या किन्हीं

				आफ़ डीमा'
१	बी००३० बलार्क	:	युअरपीअन थीअरिज	पृ० ५४०
२	॥	:	॥	पृ० ५३७
३	॥	:	॥	पृ० ४७३
४	॥	:	॥	पृ० ४६३

इच्छाओं का संघर्ष प्रस्तुत करें। आभाजन के अनुसार नायक का ईहा में किसा प्रकार का हस्तक्षेप संघर्षों को जन्म देता है। शपेनहॉवर ईहाशक्ति के अन्त और उसके फलस्वरूप पराजय को ब्रासदा के उद्भव का मूल मानता है। ईहाशक्ति का स्वयं से भा अन्त व्यक्तित्व में ब्रास तथा बलेश का परिचायक है। जना एलिस ने व्यक्तियों के संघर्षों से उत्पन्न तनाव और सन्तुलन को नाटक के लिए अनिवार्य तत्व माना। प्रो० ग्रूस नाटक और अन्त युद्ध, मृदु युद्ध तथा दाढ़ से प्राप्त होने वाले मनोरंजन में एक तात्त्विक समानता मानता है, क्योंकि इनमें ऐसा संघर्ष है, जिसे देखते हुए हम स्वयं उसमें भाग ले रहे होते हैं। तात्पर्य हम किसी-न-किसी पक्ष के होना चाहते हैं। आधुनिक भावना के कारण हम एक दृढ़ व्यक्ति तत्व वाले केन्द्रीय पात्र के साथ सहानुभूति रखते हैं। वह कठिनाइयों के साथ युद्ध करता है। जब हम इस सारे व्यक्तित्व का अनुसरण कर ब्रासदा का सम्मोहना तक के विभिन्न सौपानों को शायंतातशाघ्र जाते हुए पाते हैं, तो उस समय यह निर्णय करना कि वास्तविक नाटक कहां से प्रारम्भ होता है, कठिन हो जाता है। यहाँ पर तब वाह्य संघर्ष का अपेक्षा आन्तरिक ईहा का दृढ़ता का महत्व बढ़ जाता है। साँसें ने जिस घटनाक्रम को कार्य द्वारा सम्पन्न होना अनिवार्य माना, उसे अनिवार्य दृश्य का नाम दिया। स्पष्टतः ये अनिवार्य दृश्य वही हैं जिनमें हम विरोधी ईहाओं का संघर्ष देखते हैं। अनेक संकरों का टकराव ईहा के साथ ईहा का संघर्ष नाटकीय अन्त को चरम सीमा में घटनाओं का रूप लेता है। इस सम्पूर्ण विवेचन से एक सार्थक बात सामने आती है कि संघर्ष का अनिवार्य तत्व मानव ईहा का चित्रण है। कोई भी नाटक जिसमें नाटककार दर्शकों को इन विरोधी निगर्धों का घात-प्रतिघात देखने नहीं देता, भावुक रुचि को बनार रखने में समर्थ नहीं होता। कोई भी नाटक चाहे वह ब्रासदा हो या कामदो, अतिनाटक हो या प्रहसन यदि प्रेक्षक को आकर्षित कर सकने में समर्थ हुआ है तो इसलिये कि नाटककार ने विरोधी इच्छाओं के घात-प्रतिघात के सम्पूर्ण भाव को स्पष्ट करने में आवश्यक दृश्य


१ स्कार्थामपसन : 'द स्नाटामी बाफ़ ड्रामा', पृ० १२८

२ जना एलिस : 'द फ़्रन्टिअर्स बाफ़ ड्रामा', पृ० २

३ अनुवादक इन्दुभा अक्खी : 'नाटक साहित्य का अध्ययन', पृ० ५६ पर उद्धृत

का प्रदर्शन हमारे सामने किया है। मनोवैज्ञानिक तथ्य मा यह जाहिर कर चले हैं कि परस्पर विरोधी संघर्षों या इच्छाओं के बीच विरोध रक्त का कारण है। शारीरिक, सामाजिक, व्यवहारवादी विचारधारा के अनुसार दो या दो से अधिक प्रतिस्पर्धी (परस्पर विरोधी अथवा केवल भिन्न) की प्रतिस्पर्धाओं के परस्पर ऐसे संघर्षों को रक्त कहते हैं, जो कि जितने होते रहने वाले नतिशील प्रेरित व्यवहार के, उपयुक्त प्रगति, क्रम, विस्तार, सिद्धि अथवा पूर्णता को बाधित करने हैं या रोकते हैं^१।

नाटकीय संघर्षों को विशेषतः // संघर्ष में इच्छाशक्ति को मुख्य तत्व मान लेने पर उसके स्वरूप और नाटक में उसके प्रयोग पर प्रश्न उठता है, क्योंकि मात्र तंग या बड़बुदा रहना ही संघर्ष को निःसृत नहीं कर सकता है। इच्छा रखकर उसके लिए शिवादी होना और उसे प्राप्त करने के लिए चहुँपुली संघर्ष में प्रवृत्त होना नाटकीय आवश्यकताओं पर अनिवार्य हो उठता है। तब प्रश्न नाटकीय विशेषताओं का उठता है कि वे क्या हैं और नाटक में उनका होना क्या अर्थ रखता है। इस दृष्टि से विचार करने पर संघर्ष के अन्तर्निहित तत्वों, इच्छा, नाटकीयता-कांतुहल और तनाव, तथा सन्तुलन पर विचार करना आवश्यक-सा लगने लगता है। क्योंकि नाटकीय संघर्ष की सफलता या असफलता इनके प्रयोग और नाटक में इनके नियोजन के स्वरूप पर निर्भर करता है।

इच्छा  प्रतिदिन के जीवन को देखें तो वह चुनावों का रंगरङ्ग प्रतीत होगा। यदि हर जाने वाली घड़ी में व्यक्ति के सामने यह बिलबुल स्पष्ट होता कि केवल एक ही कार्य वह कर सकता है या केवल एक ही कार्य वह करना चाहता है तो सम्भवतः उसका जीवन सरल होता। सुक्ष्म रूप से देखें तो हम पाएँगे कि प्रतिदिन का दिनचर्या में ही हमने कई चुनाव लिए और प्रत्येक सम्भव विकल्प पर विचार करने के बाद कोई निर्णय लिया। तात्पर्य इच्छा करने का अर्थ है चुनाव करना, कामना करना या रुकावटों पर विजय पाना। बुद्धि के अनुसार हम दो लक्ष्यों में से अपना पसन्द का एक

१ नामन २० कामरेन : 'बिहेव्यः' हिस्सा : ऊपर, पृ० १३१-१३२

२ मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के लिए देखिए-- बुद्धि की 'साइकलॉजी'।

लक्ष्य चुन लेते हैं। इस चुनाव का दूसरा स्थिति लक्ष्य तक पहुँचने के साधन के चुनाव करने की है। हम आधारभूत तथ्य किन्हीं दो विकल्पों में से श्रेष्ठ विकल्प को चुनने का प्रयत्न करते हैं। किसी भी तरह से व्यक्ति एक निश्चय पर पहुँच कर उसको निभाता है। प्रेम्सों या आवेगों के जटिल संघर्ष से इच्छा का स्वरूप भी दृढ़ होता है।

शपेनहॉवर^१ जो विद्वान् सभी स्वभाविक कलाओं के मुँह में इच्छा को ही मानते हैं। नाटक का निर्माण करने वाली इच्छा के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए बुनेत्थार ने बताया कि वह एक निश्चित उद्देश्य की ओर ले जाने वाला होना चाहिए, और यह उद्देश्य इस अर्थ में वास्तविक होना चाहिए कि इच्छा किसी तथ्य को प्रभावित कर सके, प्रेम्स को उस उद्देश्य को समझ सके तथा उसमें पूर्ण होने का संभावनाओं का भी अनुमान लगा सके। इच्छा अभिप्रायों से एक तथ्य को वैतन्त्र्य में उत्पन्न होनी चाहिए, जो स्वयं हमारी धेतना के आदान-प्रदान कर सके। किन्तु नाटकीय इच्छा मात्र वैतन्त्र्य यथार्थ से ही सम्बन्धित न होकर अपनी शक्ति के प्रभाव से भी जुड़ी होती है। इच्छा इतनी दृढ़ तथा शक्तिशाली होनी चाहिए कि वह नाटकीय संघर्ष को बनाये रखने के साथ ही उसे विकसित भी करे। ऐसा संघर्ष जो संक्रान्ति तक पहुँचने में असमर्थ होता है, लासन के अनुसार कमजोर इच्छाओं का संघर्ष होता है। ग्रीक और एलिजाबेथन नाटक में संघर्ष का अधिकतम दबाव नेता की मृत्यु या उसकी पराजय में होता है। वह अपनी विरोधात्मक शक्तियों द्वारा नष्ट कर दिया जाता है या स्वयं अपने ही जीवन को पराजय का प्रतीक मान लेता है। बुनेत्थार ने नाटक में प्रयुक्त इच्छा की प्रभावशालिता तथा शक्तिशालीनता के मापदण्ड पर एक नाटक को दूसरे नाटक से श्रेष्ठ माना। किन्तु इच्छा को शक्ति नाफना सम्भव नहीं है, और संघर्ष अपने आप में पूर्ण नहीं होता पर स्थितियों से भी सम्बद्ध रहता है। वस्तुतः नाटक में महत्व इस बात का है कि इच्छा-शक्ति कैसी है न कि इस बात का कि कितनी है। कोई भी इच्छा-शक्ति कितनी भी कमजोर क्यों न हो, पर इतनी तो प्रभावशाली होनी चाहिए कि वह किसी संघर्ष को जन्म दे सके तथा उस संघर्ष को अन्त तक निभा सके। नाटक में ऐसे व्यक्तियों का

१ ई०एसः फ्रास्ट

२ बेसिक टीचिंग्स ऑफ़ ग्रेट फिलॉसफ़र्स

३ बी०एच० क्लार्क

४ युवर्पीक थोडॉरिज ऑफ़ हामा

निर्वाह नहीं हो सकता, जिनकी ईहा दृढ़ न हो तथा जो शाघ्र ह। कोई निर्णय, मर हो वो लास्याक्ति महत्व का हो, ना ले सकते हों । लोसन के अनुसार इच्छा का आधारण शक्ति इतना होना चाहिए जो किसी क्रिया का एक प्राण दे सके तथा व्यक्तित्व एवं परिस्थिति के बीच के सन्तुलन को निर्मित कर सके ।

नाटकीयता

किसी भी इच्छा शक्ति का नाटकीय होना उतना हो अनिवार्य है जितना कि संघर्ष में किसी इच्छाशक्ति का होना । नाटक यद्यपि जीवन के कार्य का अनुकरण है तथा नाटक का संघर्ष जीवन का भी संघर्ष है, पर यह अनिवार्य नहीं कि जीवन का संघर्ष नाटकीय भी हो । हमारी प्रतिदिन की व्याक्तिगत इच्छाएँ और संकल्प, जारते तथा कामनाएँ पूरी हो जाने के कारण नाटकीय तत्वहीन होता है । किन्तु प्रतिदिन की वे इच्छाएँ जो पूरी नहीं होती हैं, हमें समा प्रकार का बाधाओं तथा व्यतिनगत विरोधों के विरुद्ध उधेजित करती हैं । दूसरे व्यक्तित्व की इच्छाएँ एवं कामनाएँ हमारे इन्हीं आवेगों और भावों के समानान्तर विरोध, समर्थन और अस्तित्व के संघर्ष के लिए चलती हैं । प्राकृतिक बाधाएँ भी हमारे आकांक्षाओं के कुचलने की भावना से राह में आया करती हैं । व्यक्तित्व का अपना भी विरोधात्मक आकांक्षाएँ हो सकती हैं और यह विरोध कभी-कभी हमारे आवेगों से समानन्वित रहता है । जैसे माता-पिता की अपेक्षा के विरुद्ध जाना या सामाजिक मान्यताओं से विद्रोह करना या प्रेम और लोभ के बीच का तनाव, अथवा अपने से अधिक बुद्धिमान या दृढ़ व्यक्तित्व के विरुद्ध जाना, आदि विरोध जीवन में एक तनाव का स्थिति उत्पन्न कर देते हैं, और दो स्थितियों, इच्छाओं या आवेगों के बीच विरोध के कारण तनाव उत्पन्न करने वाली इच्छाएँ और आवेग कहीं अधिक नाटकीय स्थिति को जन्म देते हैं । तनावपूर्ण स्थिति के अन्त के साथ ही नाटक समाप्त हो जाता है । कुपर के अनुसार तनाव के अभाव में कितना भी आश्चर्यजनक, मयानक, आकास्मिक या निराशाजनक अन्तिमाला नाटक नाटकीय नहीं हो सकता, क्योंकि तनाव तथा संघर्ष ही नाटकीय स्थिति के मूल तत्व हैं ।^१

१ बी०एच० कलार्क : 'युबर्पीअन थैअरिज आफ़ ड्रामा',

२ सी०इन्लू०कुपर : 'प्रिफ़िस टु ड्रामा', पृ० ४०

नाटक का सामर्थ्य रहता है। इन स्थितियों का मात्र प्रस्तुतकरण नहीं, किन्तु उनका व्यक्ति-मन पर प्रभाव डालना ही कला व्यापार है। अभिनय का स्वयं विभाव से लकड़ होने तथा प्रेक्षकों के भावों को व्यायित्व देने के लिए प्रभाव का रहता का जोसा रहता है, जो घटनाओं की गति से स्थितियों को प्रभावितता से या प्रस्तुत कार्य में अन्तर्निहित विचार त्व को गम्भीरता से प्रकट होता है। नाटककार प्रेक्षक के मध्य अपने नाटक की सफलता, असफलता के प्रति सावधान रहता है और इस कारण वह ऐसी स्थितियों का निर्माण करता है जो तनाव का अनुभूति दे, किन्तु ऐसी स्थितियाँ जिनपर वह वास्तव में निर्भर कर सकता है, यूनान वैश्व के अनुसार वे स्थितियाँ हैं, जिन्हें हम वास्तविक जीवन में नाटकीय स्थिति कहते हैं। उसके अनुसार ये वे स्थिति हैं जब कि अविकल दृष्टि न रहकर एक प्रकार से दाव पर लगा रहता है—कुछ उक्तियाँ जो किसी व्यक्ति के अतीत की किसी घटना की प्रतिबिम्बित करता हैं, या ऐसी दृष्टियाँ जो अस्मात् किसी व्यक्ति के अतीत के व्यवहार का उद्घाटनकरती हैं या ऐसी कोई स्थिति जो उसे भविष्य के कार्य के लिए उत्तेजित करती है, यदि ऐसी ही स्थितियाँ हैं। एक निर्देशक के कथन “कथा नुकीली चौटियों और घाटियों का क्रम है जो चरम समा तक इस अनुक्रमण में नियताप्ति का निर्माण करता है।” का उद्धरण देते हुए यूनान ने इन चौटियों को नाटकीय स्थिति माना है और बताया कि ये स्थितियाँ कार्य को अधिकतम तनाव से कम तनाव की ओर ले जाती हैं तथा स्वयं अपने चारों ओर का घिरा घटनाओं से ऊपर उठ आता हैं। निकेल के अनुसार नाटकीयता का सम्पूर्णार्थ अर्थ अप्रत्याशित है, जिसमें किसी आश्चर्यजनक संयोग से या प्रतिदिन के जीवनगत मय से वर्णित किसी घटना के प्राधान्य से उत्पन्न स्तब्धता का वर्णन रहता है। नाटकीयता में विस्मय, आकस्मिकता तथा जड़ता का विधान होना चाहिए^३।

नाटकीयता से तात्पर्य ऐसे क्षणों से है, जिनमें तनाव, विस्मय, आकस्मिकता तथा स्तब्धता का समन्वय रहता है। नियतबद्ध परिणाम के लिए संघर्षरत कार्य नाटकीयता की ताव

१ यूनान सम० वैश्व : ‘द ड्रैमैटिक मुमन्ट’, पृ० ३

२ फ्रेड मेमोलान । यूनान की पुस्तक ‘ड्रैमैटिक मुमन्ट’ में पृ० ३ पर उद्धृत

३ ए० निकेल : ‘थीऑरि आफ़ ड्रामा’, पृ० ३६

‘श्रेष्ठ समाप्ति के लिए स्तब्धता अपरिहार्य है।’, पृ० ३७

बनाता है तथा जीवन को और समा स्थितियों आवेग, संवेग, आकांक्षाएँ, आभिलाषाएँ या इच्छाएँ जो किसी निश्चित उद्देश्य को प्राप्त तथा संघर्ष के बीच के अन्तराल को तनाव में भाँगतो है, नाटकीय स्थिति के अन्तर्गत आता है ।

सन्तुलन

विषय एवं स्वभाव, तन्मात्र तथा माध्यम में सदैव रचनात्मक संघर्ष रहता है और वह संघर्ष मा कम महत्वपूर्ण नहीं है, जो मनोदश का सामाजिक उत्पन्न होता है । दो अनितान्त विभिन्नताओं

द्वारा अधिक तीव्रता एवं प्रधानतावाद के द्वार से विरुद्धों का ज्ञान प से शक्तिशाली होना आवश्यक है । सन्तुलन का साधारण अर्थ भा समतोल अथवा समता है । विरोधों में समता के अभाव में संघर्ष का परिष्कल्पना निराधार होकर शक्ति प्रयोग का स्थिति उत्पन्न कर देगा और नाटक किसी मैदाना नदी का तरह समाट हो जायेगा । नाटक जीवन के दो विरोधात्मक अध्ययनों तथा उनके अनुवर्ती आवेगों, जो कवि या नाटककार के मस्तिष्क में कार्यरत हैं, के बीच दृढ़ तथा सीमित सन्तुलन की सुरक्षा पर अवलम्बित है ।^१ किन्तु जीवन का संघर्ष यथास्थिति रूप से नाट्य में अन्तर्गति नहीं हो जाता, कलाकार के मस्तिष्क में मानी कट संवर कर नाटकीय कलात्मकता का रक्षा करता हुआ प्रकट होता है । इस तरह लेखक मस्तिष्क में घट रहे सन्तुलित संघर्ष से जिस कला का उद्भव होता है, वह कहीं अधिक श्रेष्ठ तथा प्रधानतावादक होता है । सम्पूर्ण मस्तिष्कीय कार्य व्यापार को प्रस्तुत करना नाटककार के लिए सम्भव नहीं होता, पर इस प्रक्रिया के वे मुल अन्तर्गति आयाम जो उसी चिन्तन को एक चरमसोमा का जोर दे जाते हैं, कलात्मक रूप में नाटक में प्रदर्शित होते हैं । नाटककार के मानस का यह सन्तुलित व्यवहार समा नाट्य प्रकारों में अन्तर्विषय के व्यवहार तथा व्याख्याओं के निष्कर्ष को निर्दिशित करता है, मले ही उसका स्वल्प जो भी हो । नाटक की विशिष्टता इसलिए भी स्थापित होता है कि उसमें ब्रह्माण्ड व्यक्ति का स्थिति और नियति के अन्दर अध्ययन के बीच सन्तुलन रखा जाता है, और यह सन्तुलन व्यक्ति की जटिलताओं तथा विरोधात्मक अनुभवों को अन्त तक कला के रूप परिवर्तित करता है । कुछ नाटकों में पूर्ण सन्तुलन स्थापित नहीं

हो जाता, जिसे व्यक्ति का निर्णय और मानसिक अनुकूलन उन निर्वासित बर्तन क्षमाओं पर विश्वास नहीं कर जाता। किन्तु इन्हीं दो क्षमाओं का अन्तः जब व्यक्ति को एक ही दोहरा विचारधारा को पहचानने में आसानी देता है तो नाटक का अन्तर्निहित विषय बन जाता है।

ऊना रलिस ने अनुकूलन के अनेक आयामों का विस्तृत वर्णन करते हुए अनुभव का गया गीड़ा तथा व्यक्तित्व अक्षरों के बीच का अनुकूलन अत्यन्त प्रचलित रूप माना^१। प्रो० ड्रेडले का कथन है कि संघर्ष के तनाव तथा घटनाओं के क्रम में इस प्रकार का सामंजस्य होना चाहिए कि मय और आशा के उतार-चढ़ाव से कथा विकसित हो^२। देखा जाये तो संघर्ष का नाटक में स्थितियों के समन्वय और अनुकूलन से नाटक का प्राप्ति कुछ इस प्रकार निर्मित किया जाना चाहिए कि ये तब नाटक में महत्त्वपूर्ण बने रहकर भा प्रेक्षकों को उबता देने वाला स्थिति तक न ले जाये। नाटक में प्रारम्भ से अन्त तक निरन्तर स्पष्ट रूप से परिचित होने वाला संघर्ष अपने निरन्तरता के कारण लक्ष्यमानता का कारण बनता है। हेनरी आर्थर जोन्स ने सम्भवतः इस स्थिति को अनुभव कर कहा कि 'संघर्ष' प्रायः कार्य का दृष्टिकोण में रखा जाना चाहिए। यदि वह सदा आसानी से, सदा वाह्य है और स्पष्टतः परिचित है तो नाटककार को अपने इस दावे को, कि वह चरित्रों का चित्रण सत्य तथा सत्य रूप में करेगा, का परित्याग कर देना होगा। वह एक अपरिष्कृत हिंसात्मक नाटक लिखेगा जो निरन्तर कर्णभेदा तथा अधोर बिल्लाहट से पूर्ण होगा। वह अपने प्रेक्षकों को परिवर्तन के लिए कोई विराम या विश्राम नहीं दे पायेगा^३। तात्पर्य विभिन्नता के अभाव से प्रेक्षक थक जायेंगे तथा इस थकावट से एक प्रकार की सीज से वे मर उठेंगे और पात्र भी जीवन को अनुमति नहीं दे पायेंगे। क्योंकि जीवन के संघर्षमय क्षणों में भी ऐसे क्षण निकल हा जाते हैं, जिनमें हम कुछ भी और

१ दृष्टव्य -- ऊना रलिस : 'द फ्रनटिअर्स आफ़ ड्रामा', पृ० १३०-१४०

२ ए०सी० ड्रेडले : 'शेक्सपीरियन टैबेटी', पृ० ३७

३ डी०एच० ब्लाक : 'युअरपोजेंट थोअरिज़' पुस्तक में जोन्स का उक्त दृष्टव्य।

बाधे परते हैं, पर संघर्ष नहीं। जो प्रारंभ जोना का करना है जो नाट्य का संघर्ष कथा में उठा प्रारंभ प्रभाव रखना चाहिए, जिसे प्रारंभ पराजित में सम-बल नष्ट होकर में प्रकाशित होता रहता है, जो जिस प्रारंभ घर का रहने का बाध होना चाहिए होता है, पर विचारों न केवल में रहता बृहत्ता को बताये रहता है। जो प्रारंभ संघर्ष बाधों के बाधे बिना तो रहेगा, किन्तु नेतृत्व करने वाला ही कलाकार ही कह सकता होगा।

देखा जान तो नाटक में संघर्ष तत्त्व अपने व्यापक आयाम में नाट्य और सन्तुलन जैसा जोमाओं में आवृद्ध है। इनके प्रभाव में ही नाट्यक तत्त्वों का तथा प्रभावों का प्रभाव आता है। आदर्शों का बृहत्ता कोटि और विचार, प्रकाश या पाठ्य का प्रभाव आकर्षित करते हैं, नाट्यक तत्त्वों और आधेनों का सन्तुलन इन आकर्षण को उतना ही प्रभावित करता है। इस कारण नाट्य के संघर्ष अपने दृष्ट रूप में इन तत्त्वों का समन्वय है।

संघर्ष के स्थापित आयाम
वाह्य संघर्ष

प्रत्येक जड़ या चेतन वस्तु के दो रूप होते हैं --
वह जो वाह्य है, जिसे बिना किसी प्रयत्न के
चाह-काह के देखा जा सकता है। दूसरा वह जो

आन्तरिक है, जिसका होना होता है। अतः दोनों ही हैं, किन्तु अन्तः रूप जितना सूक्ष्म और स्थायी, जटिल और कोमल होता है, उतना वाह्य नहीं। संघर्ष का चर्चा, अन्तःस्था के अन्तर्गत विचारों ने संघर्ष को वाह्य एवं अन्तः रूप में विभाजित किया। जीवन और परिस्थितियों के संघर्ष को शारीरिक एवं मानसिक स्तर पर मीगता हुआ व्यक्तित्व और सामाजिक, राजनीतिक, सांख्यिक, जायिक, धार्मिक विचारों, विरोधाक्तों, रुचियों से अपने अवधारणों, सुख और अति सुख के लिए अन्तःस्तर-ह करता है और दूसरी ओर अपनी आन्तरिक विरोधी दृष्टियों, आवेशों, विचारों एवं भावनाओं से अन्तर्गत होता है। एक में वह शारीरिक स्तर पर क्रियाशील होता है, दूसरे में मानसिक स्तर पर। नाटक का पूर्ण प्रभाव दोनों पर अवलम्बित है, फिर भी कुछ विचारों ने वाह्य अन्तः को और कुछ ने अन्तः अन्तः को महत्वपूर्ण माना। वाह्य अन्तः को वाह्य में उसकी महत्ता प्रेक्षणीय दृष्टि से स्थापित की गई और अन्तः अन्तः को महत्ता चारित्रिक विशिष्टता की दृष्टि से। वाह्य के अनुसार नाटक में शारीरिक शक्ति

प्रदर्शन तथा अन्तःसुख की अधिक प्रधानता रहता है और यह स्थिति रंगमंच पर मनोरंजन की सामग्री प्रस्तुत करने में सफल होती है^१। निकोल भी इसी तथ्य को स्वीकारता हुआ मानता है कि रंगमंच में वाह्य संघर्ष की सर्वाधिक आवश्यकता का केन्द्र रहता है, और प्रो० ब्रेडलै के अनुसार नाटक मुख्यतः रंगमंच के लिये है और रंगमंचीय दृष्टिकोण वाह्य संघर्ष की आवश्यकता अनुभव करता है, जो अपने प्रभाव से नाटक की गतिविधि को प्रभावित करता है। हैमलेट का उदाहरण प्रस्तुत करते हुए वह कहता है कि हैमलेट को अपने पिता से वार्ता और दर्शकों में यह प्रश्न जिज्ञासा कि कौन किसको पहले मारेगा अधिक रुचिकर है, और नाटकीय दृष्टिकोण को महत्वपूर्ण बनाने में जितना सहायक हैमलेट का प्रार्थना पर भुके पिता को मारने का कार्य है, उतना उसका व्यक्तिगत आन्तरिक संघर्ष नहीं। नाटक में स्थूल वाह्य संघर्ष की महत्ता स्थापना में उन्होंने (परिक्खी आलोचकों ने) ग्रीक नाटकों में वाह्य द्वन्द्व, जो दो शारीरिक शक्तियों, दो मस्तिष्कों में मस्तिष्कों या दो सामाजिक, राजनीतिक आदि स्थितियों का है, को अधिक परिलक्षित माना। निकोल ने यहाँ तक कहा कि ग्रीक नाटककार त्रासद संघर्षों को वाह्य संघर्ष के रूप में ही स्वीकार कर लेते थे।

अन्तःसंघर्ष जब संघर्ष दो शक्तियों, व्यक्तियों या स्थितियों का न रहकर दो आवेगों, और मनःस्थितियों का होता है तो वह निकोल के कथनानुसार अन्तर्द्वन्द्व हो जाता है। अन्तःसंघर्ष एक मानसिक स्थिति से दूसरी स्थिति के विकास का, मुखता से विवेचना का भी हो सकता है और मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के कारण अन्तर्द्वन्द्व चेतन तथा अचेतन का भी माना गया। आत्मा और परित्यक्ति के द्वन्द्व से हक्सन ने आत्मा

-
- १ वाह्य : 'टाइप्स आफ़ ड्रामा', पृ० ११२
 २ निकोल : 'थीअरि आफ़ ड्रामा', पृ० ६६
 ३ ए०सी० ब्रेडलै : 'शेक्सपीरियन ट्रेजरी', पृ० ३५
 ४ निकोल : 'थीअरि आफ़ ड्रामा', पृ० ६२
 ५ " : " पृ० ६३
 ६ " : " पृ० ६८

और परमात्मा के अन्तः को महत्वपूर्ण माना । वस्तुतः योर्जर का मुख्य के रसों को ज्ञास में लाने में सहायक होता है और बाह्य जगत के नकारात्मक का ज्ञानता करता है । इस कारण बाह्य अन्तः को महत्ता को स्थापित करते हुए का पितानों, आशोकों ने इस तथ्य से अन्तः नकार नहीं किया कि नाटक के पूर्ण प्रभाव के लिए बाह्य अन्तः के साथ अन्तः अन्तः का अनिवार्य है । निकल के हा शब्दों में -- " बाह्य अन्तः रंगमंच पर अवाक्य प्रभावित करता है और अन्तः नाटक के महत्त्व तथा विशिष्टता देता है ।" प्रो० ब्रेडले ने अन्तः संघर्ष को अत्यंत महत्व दिया, क्योंकि वह आरंभ का महत्ता को ज्ञाता करता है । कार्य का क्रियाशीलता पात्रों द्वारा हा सम्भव है और अन्तः कार्य हा व्यक्ति को महत्व देता है । देता जाय तो बाह्य अन्तः जो अन्तः को गतिशील और प्रभावोत्पादक बनाता है और अन्तः जो व्यक्ति-मन का गुणधर्मों का उद्घाटन करता है -- दोनों ही व्यक्ति द्वारा भोग्य हैं और अपने मुख्य रूप में दोनों ही अन्तः नाटकीय होते हैं । ऊना रलिस ने सभी अन्तः को अन्तः माना है जो छिपे हुए अन्तः का बाह्य संघर्ष यदि दूसरों के साथ संघर्ष से सम्बन्धित है तो अन्तः संघर्ष कार्य है । एक यदि व्यक्ति को आशा और भय का प्रदर्शन करता है तो दूसरा आशंका और ज्ञान का, पर दोनों ही भ्रम और अज्ञानता का स्थिति भोगते हैं ।

सम्भावनाएं

नाटकीय संघर्ष को अन्तः-बाह्य रूप में रखना अपने-आप में मनोवैज्ञानिक और अन्तःका दृष्टिकोण मिला है, पर एक स्थूल विभाजन है । दोनों ही अभिव्यक्ति का भाव्यतमिन्न होते हुए भी दोनों लगभग एक ही मूल से उद्भूत हैं । व्यक्ति का प्रतिक्रिया चाहे वह प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में परिवेश के प्रति हो, व्यक्ति के प्रति हो अथवा अपने आवेग संवेग के प्रति हो, वह उसके भोग्य सम्पूर्ण अन्तः का सन्तुलित अभिव्यक्ति है, जिसका प्राप्ति अन्तः में ही निर्मित हो जाता है । प्रतिक्रिया आन्तरिक स्तर पर उत्पन्न

- | | | |
|---|---------------|----------------------------------------------------|
| १ | र० निकल | :'योर्जर आफ़ ड्रामा', पृ० ६६ |
| २ | प्रो० ब्रेडले | :'शेक्सपीयरिअन टैबल', पृ० १३ |
| ३ | ऊना रलिस | :'शेक्सपीयर द ड्रेमटिस्ट एण्ड अदर पेपर्स', पृ० १२२ |

होता है और तब आंगिक घेष्टाओं द्वारा प्रकट होकर वाह्य संबंध को जन्म देता है ।

यह कहना कि रंगमंच का दृष्टि में वाह्य संबंध प्रथम और आवश्यक नहीं है शंका देता है । खूबन का 'डाल्फ हाउस' या चेरव का 'धैरा गा:बु' या सोहन रायेश का 'आधे अधूरे' या बाबुल सरदार का 'बाकी जिनका' जैसे अनेक नाटकों में प्रत्यक्ष वाह्य संबंध नहीं है, किन्तु फिर भी ये फल नाटक हैं । इसी तरह 'खूबनई थियेटर' के नाम से लिखे गये नाटक किता प्रत्यक्ष रूप को प्रस्तुत नहीं करते, किन्तु एक ऐसे संबंध का प्रस्तुति करते हैं, जो परिवेश, युग जीवन और जीवन दर्शन का निरन्तर विवरण सत्य प्रक्रिया से उद्भूत है । वह संबंध युग जीवन का विषमता और बदलता मान्यताओं में व्यक्ति को निरोह, जलहाय स्थिति में अस्तित्व को रक्षा के लिए, अपने पूर्ण परिवेश से संबंध के बोध को लेकर चलता है । व्यक्ति अपना किता भा वर्तमान स्थिति के प्रति आन्तर्द्वेष में प्रतिद्रियाशील है । संबंध अपना सन्तुष्टता में केवल अन्तः, वाह्य अन्तः का बोध न देकर रचनात्मक स्तर पर नाटक का सम्भावना का बोध देता है, जिसमें पात्र नायक, प्रतिनायक नहीं, अपने लिए दोनों हैं और अपना पुण्य शक्ति से अपने लिए बनारत हैं । उसका यह अन्तः दूसरे व्यक्तियों के लिए संबंध का निश्चितता भरे हवा उत्पन्न कर दे पर ये एक-दूसरे से अलग स्वयं के प्रति भाव उद्भव हैं । अतः नाटकीय संबंध को 'अन्तः' के सीमित रूप में न देखकर 'संबंध' के व्यापक रूप में देखना होगा, यह संबंध जो माध्यम और विषय का है और जिसकी बोधुति में ही नाटक का सम्भावना है ।

नाटक के पात्रों का अपना नाटककार को अन्तः को भोगता है, आन्तर्द्वेष परिस्थितियों के अनेकानेक विरोधाभास उसके मस्तिष्क में आते हैं, पर यह आवश्यक नहीं कि ये सारे विरोधाभास किसी व्यक्तिस्वरूप में ही उसके सामने आते हों । इन विरोधाभास के तनावको वह आन्तरिकता में गहरे अनुभव करता है । अपने अनुभवजनित संबंध के लिए वह एक कथा की कल्पना करता है । उसके पात्रों का चुनाव करता है और इस कथा का नाटकीय रूपान्तर करता है । रचनात्मक प्रक्रिया में नाटककार का संबंध तीन स्तरों में प्रकट हो सकता है, संबंध प्रत्यक्ष रूप से व्याप्त हो, प्रेरित हो, संबंध से बचाव की स्थिति का संबंध हो । ये सम्भावित स्थितियाँ, कथा चुनाव, उसके नियोजन एवं उसके

प्रस्तुताकरण में दृष्टिगोचर होता है। नाट्यकार का मानसिक विस्तार किताबों की कक्षा का, विचारधारा का, सिद्धान्त का जाड़ा है। उसका है जो उसके मन को प्रतिबिम्बित कर पाये।

नाटक का आन्तरिक संघर्ष नाटक के रसविधान एवं उसके तत्वों के संयोग से ही पूर्ण प्रभाव डाल सकता है। क्योंकि मात्र कथा ही नहीं, भाषा भी, गंभीर भाषा ही नहीं शब्द, हाव-भाव, प्रकाश, ध्वनि, (संगीत) तथा रंगमंच सज्जा का नाटक के प्रत्यक्ष या व्यञ्जित संघर्ष को हमारे मन में महत्वपूर्ण तत्व है। आधुनिक नाटक कदा अधिक प्रतीकात्मक होता जा रहा है, अतः रंगमंच सज्जा, प्रकाश एवं ध्वनि प्रभाव नाटक का संवेदना को गहरे होने और अनुभव कराने के अधिक महत्वपूर्ण साधन हैं। आवश्यकतानुसार ये तत्व और माध्यम परिवर्तित होते रहे हैं, और रहेंगे। उदाहरणार्थ प्रारम्भ में अन्तर्निहित लम्बे अवगत भाषण के माध्यम से दिखाया जाता था और आज पात्र के अन्तर्निहित का व्यञ्जना उसके कथन, कथन के प्रत्यक्ष वाक्य और शब्द से, उनकी लामोश और उद्वेगता से परिचित होती है। आधुनिकता का कानों बौद्धिक प्रवृत्ति को विस्तार में ग्राह्य नहीं, बल्कि उन्हें जानना नहीं, अनुभव करना चाहता है। इस कारण रंगमंच सज्जा पर अधिक

१. किन्तु नाटकाय कार्य का प्राप्ति के अनेक तथा भिन्न साधन हैं। यथा : शारीरिक क्रियाशीलता या शारीरिक शक्ति द्वारा सम्भाषण या मोन द्वारा, दृश्य परिवर्तन या प्रकाश परिवर्तन द्वारा, यहां तक कि आवाज़ के चढ़ाव-उतार द्वारा भा 'काय' दिखाया जा सकता है।" -- (ब्रजानन्द : 'द आर्ट ऑफ़ द प्ले', पृ० ३३)

"न केवल शब्द, न केवल हाव भाव मंगिमा, किन्तु दोनों के समन्वय से पता चलता है कि हम कितनी क्षण विशेष में कितने क्रोधित, प्रसन्न, बहमिज़ाज या उद्विग्न हैं।...

भाषा कार्य, वस्तु तथा तनाव को प्रतिनिधि है।" -- पाकोव : 'द आर्ट ऑफ़ द ड्रामा' पृ० १३०-१३१

"यही संघर्ष केवल अन्तर्निहित वस्तु तथा मुह, विस्तार या आवश्यक नाटकाय रूपाकार में ही नहीं होता है, पर भाव वस्तु तथा तनाव का माध्यम में भा होता है, जिसे व्यवहार करने को नाटक काय करता है।" -- रुना रलिस : 'इंफ़्लुएन्सिज़ ऑफ़ द ड्रामा' पृ० १०

"नाटकीय तर्क का संघर्ष केवल पात्रों में नहीं पर नाटकाय विचार में परिवर्तित करना होगा।" -- जानर्गोसनर : 'क्रा:म रंड आउटिंग इन मा:डन ड्रामा', पृ० ६५

के अधिक पात्रों की प्रेषणा कम-से-कम पात्रों द्वारा प्रतीकात्मक रूप में नाटकाय संवेदना कोलपारने के लिए हर्याकन किया जाता है। रूपविधान तथा विषयवस्तु का संघर्ष नाटककार के लिए चुनौती है, बाधा नहीं। युं भा प्रेक्षक अपने पात्र को ले जाता है या पात्र को ग्रहण कर पाता है, वह कोई भेदा है। स्थिति होता है जो नाटकाय संघर्ष का पूर्ण प्रभावशीलता को प्रस्तुत करता है या ऐसा प्रस्तुत करता है जो उसके मन में प्रतिक्रिया के संघर्ष को भर दे। साधारण का लोचकता के माध्यम से किसी क्ष-सामायिक जाटलता को ध्वनित मात्र कर प्रेक्षक के मन में उस द्वारा स्थिति के लिए एक प्रतिक्रिया उत्पन्न कर देना सम्भवतः आज के विवर्तनशाल नाटक का उद्देश्य हो गया है, जिसकी पूर्ति में वह नये माध्यमों का खोज किया करता है।

नाटक में बदलते स्वयं और उसका परिवर्तनशाल ाट्यां बाध्य करता है कि नाटकाय संघर्ष को व्यापक और विस्तृत आयाम दिया जाय। हक्सन के नाटकों के बाद से ही संघर्ष केवल अन्तः वाह्य का परिकल्पना को पूर्ण तथा अंगवार नहीं कर पाता है और विशेषतः ये आयाम नाट्य-विधा में व्याप्त संघर्ष का स्थिति को सीमित कर जाते हैं। ऐसा कि हमने प्रथम परिच्छेद में देखा कि कोई भा रचना कलात्मक स्तर पर ध्यायित और परिवेश के संघर्ष को मीगता है और नाटक समा कलाओं से विविष्ट अपन। आन्तरिक रचना में संघर्ष को क व्याप्त कर चलने का वजह ले हो जाता है। आन्तरिक रचना के सन्दर्भ में नाट्य की पूर्ण भाववस्तु आ जाता है, मात्र पात्र का संघर्ष उस व्यापकता का एक अंश है। वस्तु पात्र और विचार का अन्तर्गु-कन या सघन संयोजन नाट्य का आंतरिकता का निर्माण करता है। आधुनिक नाटक के सन्दर्भ में 'दृढ़ इच्छा शक्ति के कारण अन्तः, वाह्य संघर्ष' का सम्भावना विशिष्ट अर्थ नहीं दे पाता। 'पेटिंग फ़ार वा गोदो', 'द बेयर' या 'डेथ आफ़ र सेल्समैन' जैसे किसी भा आधुनिक नाटक में संघर्ष किसी पात्र की दृढ़ इच्छा-शक्ति का नहीं है, किन्तु व्यक्ति का विडम्बना/का है। व्यक्ति की उस स्थिति का है, जो आज मौलिकता का होड़ में घर्म से विलग हो जाने पर उत्पन्न हुई है, या क्राण्ड में उसकी तुच्छ स्थिति के विरुद्ध है, अथवा जीवन का अव्यवस्था से उत्पन्न किसी व्यापक मानसिक बीमारी का है। फलतः संघर्ष वस्तुगत रूप को अपेक्षा पूर्ण आन्तरिक रचना में अन्तर्निहित हो जाता है। मुनेश्वर या विपिन के नाटकों में भी अन्तः वाह्य संघर्ष की कोई स्थिति नहीं है, किन्तु सम्भवतः संघर्ष के तनाव की

जितना, मकर। अनुभूति के नाटक के जाने हैं, रचना के नाटक नहीं, जिनमें साक्ष्यत संघर्ष का कलता है नियोजित है। इन नाटकों में संघर्ष का व्यापक है अतिरिक्त है। संघर्ष को 'हो रहे संघर्ष' के स्तर पर प्रस्तुत न कर उसे अनुभव प्रत्यक्ष के स्तर में अनुभव कराने का प्रयास है और इस कारण उनमें एक आन्तरिक तनाव है, ज्यवा में अन्तर का है जिसके माध्यम से संघर्ष का तुल्य रूप में प्रकट किया जा सकता है। इस दृष्टि से नाट्य में संघर्ष का अन्तः-बाह्य विशिष्टता का रौद्र, जो मान्य विचारों के मातृ का कुछ उच्छा-शक्ति के अन्त में बलिष्ठ किया, कष्ट वहाँ आकर अपना कार्यरत का लोच लोने लगता है। अपने अधिक माध्यम में नाटक 'आविर्भाव' में है और 'रंगमंच' में। दोनों एक-दूसरे पर अवलम्बित नहीं पर एक-दूसरे से आन्तरिक रूप से सम्बद्ध है। अपने नाट्य रूप में वह जीवन का वास्तविक अनुभूति देने का आदर्शिक माध्यम बन जाता है, जिसमें भावक उसके स्तर से ऊपर उठकर प्रस्तुति की प्रतिक्रिया का के आधार में नयेतन को भाग लेता है। एक पूर्ण विशिष्ट आदित्य-विधा के रूप में नाट्य को संघर्ष तीन विभिन्न स्तरों से जोड़ता है—

(१) युग संवेदना

(२) आन्तरिक रचना

(३) रूप रंघ

एक ही संघर्ष का व्यापक अनुभूति इन स्तरों पर सम्प्रेषित होता है, जितने रचनात्मक स्तर पर कलाकार का चेतना मौगत है, रचना के स्तर पर उसके प्रमुख स्वर और प्रस्तुतीकरण के स्तर पर माध्यम मौगत है, जो पूर्ण रचना को भावक तक सम्प्रेषित करने के संघर्ष में जीता है और प्रत्याघर्ष रूप में भावक अपना कल्पना के आधार पर इन सभी स्तरों से स्वयं एक संघर्ष को अनुभव करता है जो पूर्ण तथा पूर्ण ग्रहण करने से सम्बद्ध है।

युग वह पृष्ठभूमि है जहाँ से नाटककार सामग्री जुटाता है, अपने मास्तिष्क में उसे सजाता-संवारता है और अपने संघर्ष की सन्तुलित, व्यवस्थित अभिव्यक्ति के लिए तत्पर होता है। अतः प्रथम स्तर पर युग और नाटक का बाव का कहीं हा संघर्ष महत्वपूर्ण हो उठता है, जो वास्तुतः नाटककार की क्रिया-प्रतिक्रिया प्रकृति का और जैत करता है। यह संकेत युग की रचनात्मक आवश्यकता और नाटक का नांव का है। दूसरे स्तर पर

नाटकका इस सामग्री को निश्चित आधार देने के लिए आवश्यक उपकरणों के त्रयीय को और उन्मुख होता है 'वस्तु', 'पात्र' तथा 'वेदना' इस सामग्री को क्रमशः नाटकाय आधार में परिवर्तित करते हैं। तानों त्व मानान में महत्वपूर्ण हैं, क्योंकि विचार एक की भाँति मिलित पूर्ण नाटक को साफल्य बना सकता है। ये त्व तैवल अपनी विशिष्टता में स्थूल से सूक्ष्म और सूक्ष्म से सूक्ष्मतर का यात्रा करते हैं। तानों स्तर पर माध्यम इस पूर्ण आन्तरिक आयोजन को अभिव्यक्ति के स्तर पर सामान्य मूल्यों से विधुषित करता है। इसमें भाषा-शैली मुख्य है। रचनाशीलता में सम्बद्ध विशिष्ट संश्लेषण को लेकर चलते हैं। लक्ष्य गढ़, धर्म और धर्म जाते समय अनेक वर्ष विम्बों का निर्माण और सम्प्रेषण करते हैं। रंगमंच का दृष्टि से दृश्य संघ, प्रकाश योजना, वैशुषा, संगीत नाटकीय अर्थ निर्माण और सम्प्रेषण के प्रमुख उपकरण माने जा सकते हैं, क्योंकि इनका अभावता के रंगमंच पर विशेष प्रभाव उत्पन्न किया जा सकता है।

पर
इस प्रकार नाटक कलात्मक स्तर^{पर} अन्तः वाह्य संघर्ष को, युग से पाठक एवं प्रेक्षक का प्रतिक्रिया तक के विस्तृत व्यापार में समाहित कर चलता है। इस दृष्टि के आरम्भ में हा यह मानकर चलना होगा कि किसी भाँति पूर्ण कार्य का अभिव्यक्ति अन्तः-वाह्य संघर्ष का परिणाम है। अन्तर उसका यात्रा या प्रभाव का है। किन्तु यह स्तर पर संघर्ष को नाटक का रचनात्मक कार्यकलाप के सन्दर्भ में देखा गया है और इस रूप में कि आन्तरिक रचना का संघर्ष कहाँ तक नाटक को सहा अर्थों में 'नाटकाय भावना' तथा 'कलागत रचनाशीलता' से सम्बद्ध कर पाया है। अतः यहाँ नाटक में संघर्ष का स्थितियों को उपरोक्त तानों स्तरों पर देखने का आग्रह है।

तृतीय परिच्छेद : युग संवेदना, नाट्यकार एवं नाटक

युग संवेदना : तात्पर्य तथा विवेचन के आधार

युगानुसृति

नाट्यकार की अनुसृति

नाटकीय रूपान्तर एवं रूप-विधान

प्रसाद पूर्व और प्रसाद काल

भारतैन्दु से पूर्व प्रसाद तक

प्रसाद युग

प्रसादोत्तर काल

प्रसादोत्तर से पूर्व स्वातन्त्र्यता तक

स्वातन्त्र्योत्तर से सन् १९६६ तक

उपसंहार

‘यद्यपि नाट्यकार की अन्तर्दृष्टि अपने युग का सामाजिक अतिक्रमण भी कर जाता है किन्तु वह निश्चित रूप से उस युग समाज के द्रव्यगत मूल्यों तथा समस्याओं के तनाव से उत्पन्न होता है । स्वयं में व्यक्ति को स्थिति को व्याख्यायित करने का विवशता की अन्तर्दृष्टि को अभिव्यक्ति देने के लिए नाट्यकार व्यक्ति या विचार के एक विशिष्ट द्रव्य को लेता है, कारण वह जीवन को संघर्ष के रूप में देखता है ।’

--‘ड्रैमैटिक इनसपिअैरिअैन्स’

सुगम और ज़ेद

- 6 -

युग संवेदना, नाटककार एवं नाटक

युग संवेदना : नाट्य एवं विवेकन के आधार

साहित्य मानव की विचार-शक्ति प्रवृत्ति के पार्श्विक जगत् का अभिव्यक्ति है, जिसमें किसी भी जाति, समाज या राष्ट्र-विशेष का वैयक्तिक चित्रण का प्रतिबिम्ब होता है। ये विवेकियाँ सामान्य व्यावहारिक कारणों तथा राजनीतिक एवं सामाजिक हानि-प्रतिकूल तथा मानविक विकास की किन्हीं स्थितियों के कारण से विशिष्ट होती हैं। व्यक्ति-व्यक्ति ज्यों-ज्यों युग प्रवृत्ति समस्याओं का गहराई में जाने का प्रयत्न करता है, त्यों-त्यों वह समस्या अपने जटिल रूप में अनेक और समस्याओं को उत्पन्न कर देती है। अतः युग-संवेदना अपने दन्तात्मक विकासक्रम में परिवर्तित या जटिलता के प्रापदण्ड पर भिन्न हो जाता है। जीवन और मृत्यु के अनेक क्षेत्रों में जब एक साथ परिवर्तन की आवश्यकता प्रकट हो उठती है, तो वह युग संवेदना को नया दिशा, या नया आन्दोलन या नया वाद देती है।

नाटक क्या है? साहित्य का सम्बन्ध मुलतः अपने युग का संवेदनशीलता तथा उसके मुल में अन्तर्निहित दन्त की प्रतीक समस्याओं से रहता है। समस्या किसी एक प्रश्न को लेकर हो सकती है, किन्तु संवेदना, अपना समग्रता में सारी समस्याओं को आत्मसात् कर उससे उद्भूत विन्तन-विशेष को लेकर चलती है। युग संवेदना युग-समस्याओं के आनांतर नहीं मानी जा सकती। समस्या किसी विचार, आस्था, ऋद्धि या समाज के नये विचार का प्रतिक्रिया हो सकती, अथवा लाक्षणिक अर्थ में, विचारों को ये सामाजिक किंसा तथ्य को अन्तः बाह्य जागरूकता, जड़ता या गति, अथवा मुख्य हो सकती है, किन्तु स्वयं में कोई सिद्धान्त नहीं। युग की समस्याएँ युग-विशेष की प्रतिमा हैं, जिनकी रोशनी में नई प्रथाएँ जन्म लेती हैं और विनष्ट होती हैं। ये वे साधन हैं, जिनके द्वारा किसी विद्वान्त

या किंसा दर्शन अथवा युग की भी बिना संवेदना का जन्म होता है। बहुत सम्भव है कि समस्या की अनुभूति गहन होते हुए भी संवेदन-विशेष को प्रभावित न करे, या अपने परिवर्तित रूप में भी बिना नया लोको, आविष्कारों के कारण उत्पन्न किंसा नवीन चिन्तन के कारण में, युग-संवेदना को नया रूप दे। कहा जा सकता है कि युग संवेदना से तात्पर्य युग की अनुभूति का विचारधारा से है, जो कि परिवर्तन के युगों का निर्देश तो करता है, उन्हें संदर्भित भी करता है। दूसरे शब्दों में, जब समस्याओं की सम्पूर्ण प्रवृत्ति से बिना विचार का जन्म और विकास होता है, वह युग की अनुभूति का प्रतिफल है, और युग दर्शन के मूल में रहता है। जीवन के प्रति बदलता व्यक्तित्व का दार्शनिक दृष्टिकोण भी एक युग की संवेदनशीलता को दूसरे युग की संवेदनशीलता से अलग करता है। यह चिन्तन युग सीमाओं द्वारा निर्धारित होता है, किन्तु युग का सम्पूर्ण चिन्तनधारा का सामर्थ्य बाह्य वातावरण के अभाव या पूर्णता द्वारा, जो परितष्क में मिलती है, उतना निर्धारित नहीं होता है, जितना कि अन्तः संकलना शक्ति और रचनात्मक आवेगों से होता है। इसी कारण एक जीवन दर्शन के अन्तराल में दूसरा दर्शन बनपने लगता है, जो किंसा मार्गसम्बन्ध का प्रतीक नहीं होता पर आरम्भ से ही प्रस्तुत किसी विचारधारा का पूर्ण विकास होता है।

साधारणतया प्रत्येक देश विशेष का नाट्यकार किंसा विदेशी विचारधारा से कितना भी प्रभावित क्यों न हो, अपनी आत्मा की शाश्वतता को स्वीकार कर चलता है। यहाँ तात्पर्य उन संस्कारों से है जो उसके देश, उसके अपने परिवेश के हैं। विभिन्न पाश्चात्य विचारधाराओं को अपनाने या उनसे प्रभावित होने पर भी, बहुत सम्भव है कि वह अपने देश के मूलभूत दर्शन से स्वयं को अलग नहीं कर पाये। इसी कारण देश-विशेष की पृष्ठभूमि पर चिन्तन का प्रकटीकरण भिन्न हो सकता है और यहाँ पर यह प्रश्न भी सामने आता है कि नाट्यकार युग की संवेदना को साहित्य में किस प्रकार स्पष्टीकृत करेगा, उसका समाधान क्या देगा। आधुनिक हिन्दी साहित्य के प्रायः सभी आन्दोलनों में पाश्चात्य साहित्यिक आन्दोलनों तथा विचारधाराओं की गहरी छाप है, यह आज अधिकांश विद्वान् मानते हैं, पर इस बात से इन्कार नहीं किया जा सकता कि पाश्चात्य आन्दोलनों से प्रभावित होने पर भी भारतीय साहित्यिक आन्दोलन मात्र अनुकरण या नकल नहीं है।

सामाजिक आवश्यकता के रूप में जिस चिन्तन को ग्रहण कर सका भारतीयकरण
 वहाँ अधिक है, और यह बात प्रमाणित हो सकता है कि युग की संवेदनशीलता
 नाटककार की संवेदना से समझाया जा सकता है। सचमुच समाज का सुधारक या
 पुरोहित नहीं होता, पर सचमुच का विशिष्टताओं से अर्कृत नाटककार व्यक्त होता
 है, तथा समाज और युग के प्रति वह भा उसी तरह क्रिया-प्रतिक्रिया में जाता है,
 जिस तरह एक साधारण व्यक्ति। अपना संवेदनशीलता के आधार पर ही नाटककार
 युग संवेदना के प्रति क्रियाशील होता है। यहाँ यह देना है कि नाटककार युग संवेदना
 को नाटकीय रूप में प्रस्तुत करता है अथवा मात्र राजनीतिक, सामाजिक या नैतिक
 सिद्धांतों का प्रकाश करता है। तात्पर्य कि सामाजिक यथार्थ और अनुभूति का
 नाटकीय आयोजन समाज के संघर्ष पर हुआ है, अथवा नाटकीय आयोजन में संघर्ष का
 कल्पना की गया है। देखा जाय तो नाटककार युग के सामाजिक विकास के प्रति तान
 प्रकार से प्रतिक्रिया कर सकता है। सारी क्रियाश्रितियों से फलायन कर उन्हें स्वाकार कर
 उनसे विरोध कर। युग का जो भा स्वयं नाटक में प्रस्तुत होता है, उसमें युग का
 समा के साथ नाटककार को अपनी शक्ति में रहता है। अपने युग का संवेदना अर्थात्
 समाज और समाजगत अनुभूति से प्रभावित नाटककार जीवन जेता है, उसको उसी रूप में
 प्रस्तुत करने के साथ किसी निर्देश या संकेत को देने का प्रयास भी करता है।
 इस पूर्ण कार्य-व्यापार में संघर्ष को महत्ता बना रहता है और यही कारण नाटक
 को जीवन के अधिक निष्ठ माना जाता है। जीवन स्वयं लोक नहीं, बल्कि, वज्र,
 उत्कापात का समुद्र है, विषमताओं का प्रतीक है। प्रगट के अनुसार समाज व्यवस्था
 से अव्यवस्था को और जा रहा है। समाजगत स्थितियों में निःसन्देह नाटकीय संघर्ष
 स्थूल से सूक्ष्म को और विकसित है। प्रभावोत्पादकता के लिए समाज नाटककार ऐसा
 स्थिति का चुनाव करता है, जिसमें अनपूर्ण विषमता को मौलिक समाज उस स्फुटताहट
 से या तो फलायन का प्रयास करता है अथवा विद्रोह का। वस्तुतः नाटक एक ऐसा
 विधा है, जिसको कल्पना क्रियाशीलता के अभाव में जी ही नहीं जा सकता। इसी कारण
 युग में जब ऐसा स्थितियाँ उत्पन्न होती हैं, तभी नाटक विकसित होता है। उन्नीसवीं
 शताब्दी पूर्व तक भारतीय जीवन में जिस नैराश्य या सांस्कृतिक संघर्ष की प्रधानता

रही, उसमें नव-विदों ने भक्ति और ईश्वर का आधार देकर व्यक्ति को अर्धमण्य बना दिया । जीव और जगत के वास्तविक स्वभाव को खोज में आनन्दमूर्ति का साधन बढ़ती प्रकृति ने दुःख-धारा को एक और चिन्तनशील नियतिवाद बनाया और दुःख और विश्वास तथा भोग का अनुचार । राजनैतिक उत्तार-चढ़ाव तथा नैराश्य का स्थिति में ये उपकरण उन प्रवृत्तियों को जमाने में अक्षम रहे जो जीवन पर क्रियात्मक दृष्टि ढालने के लिए आवश्यक है । फलस्वरूप जीवन-धारा एक और युग चिन्तन से बोझिल होकर काव्य वर्णन में व्याप्त हो जाती है और दुःख और प्रतिक्रिया का आवश्यकताओं में व्यस्त रह जाता है । और्जों के सम्पर्क से जब हमारा मानसिक व्याकुलता बढ़ता है, हमारा प्राचीन परम्परागत शिथिल होकर बुद्धिवाद में बदलने लगता है, तब वहाँ जाकर संस्कृत नाट्य साहित्य की उस विजृम्भित और परम उन्नत नाट्य-परम्परा के अवलोकन का नये ढंग से पुनर्जन्म होता है । हिन्दू नाट्य साहित्य का यह विनाशकारी भारतीय इतिहास में पुनर्जीवन का काल के नाम से जाना जाता है । विश्व इतिहास को देखें तो ज्ञात होगा कि प्रत्येक राष्ट्र के जीवन में एक ऐसा युग आता है, जब नये आविष्कार खोज ज्ञान-विज्ञान का विकास सारे संकुचित-रूढ़ हो गये प्राचीन विचार क्षेत्र को नये प्रकाश में देखने का आग्रह करता है । पुनर्जीवन से तात्पर्य पुनः जन्म, नया या नव-निर्माण है । आधुनिक अर्थ में जन जीवन का कहीं अधिक स्वस्थ तथा स्वतन्त्र युग के निर्माण का प्रयास है । सम्पूर्ण चेतनता और स्वतन्त्र आगमों को जीवन का उन्नति के लिए प्रयुक्त करना है । भारतीय नवजागरण काल में ऐसा अर्थ को जीने का प्रयास है, जिसमें जगत तथा व्यक्ति के अर्थवादों ज्ञान से, चिन्तन को नई प्रणाली से कला तथा विज्ञान के नये आयामों से, नवान राजनैतिक प्रणाली से, नया धार्मिक-व्याख्या से आधुनिक संसार की स्थापना का प्रयास किया गया । इस तरह युगसंवेदना के परिप्रेक्ष्य में पूर्ण विवेक के लिए निम्न आधार सामने आते हैं--

(क) युगानुगुणि

(ख) नाट्यकार की अनुभूति

(ग) नाटकीय अन्तर और व्यवधान

प्रथम स्तर पर देखा होगा कि पूर्ण समझाएं, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक, सामाजिक क्या वहाँ और एक पूर्ण अनुभव के तौर पर युग-विशेष की क्या देन रही । युगविशेष

ऐसे कौन से संघर्ष मय प्रश्न जुटाता है, जिससे उस युग का नाटककार उद्बलित होता है । नाटककार की अनुभूति युग परिवेश के अनुभव से ब्याज खाकार लेती है, तथा उस-उस नाटककार समन्वित व अनुभूति को नाटकीय रूपान्तर में किस प्रकार प्रस्तुत करता है, यह दूसरे तथा तीसरे स्तर पर देना होगा । एक चौथा स्तर नाटक के रूप-विधान का है । प्रत्येक युग ने आवश्यकतानुसार रूप-विधान को तोड़ा-मरोड़ा या गढ़ा है । उस तरह प्रत्येक युग के पूर्ण विवेचन का आधार ये ही स्तर हैं, जिनके सहारे युग और नाटक के साथ उनकी जोड़ने वाली कसि कड़ी नाटककार के कुछ संघर्ष और रचना को जाना जा सकता है ।

प्रसाद पूर्व और प्रसाद काल

भारतेन्दु से प्रसाद
पूर्व तक

आधुनिक संसार की स्थापना जिस पृष्ठभूमि पर साकार
उतरती है, वह अव्यवस्था, अराजकता और अशान्ति की है ।
औरंगजेब की मृत्यु के बाद शासन अस्त-व्यस्त हो गया था,

सरदार, उम्राव जन जातियों के प्रधान और महारजाओं की सैनिक सभा के लिये
आपाधायी कर रहे थे । देश-भक्ति या राष्ट्र-भक्ति का स्थान ग्राम-भक्ति या जाति-
भक्ति ने ले लिया था^१ । निरन्तर युद्धों से देश का आर्थिक स्थिति में अस्तोष बनक
थी । निरन्तर विध्वंस लीला ने अनेक समृद्ध व्यापारिक तथा औद्योगिक केंद्रों का
ह्रास कर दिया था, तिसपर लगान वसूल करने की बर्बरता जैसी स्थितियों में असंतोष
और आर्थिक वैषम्य का विकास होता गया । सांस्कृतिक दृष्टि से भी स्थिति कुछ
कम अस्तोष बनक नहीं थी । निष्प्राण तथा अन्धविश्वासपूर्ण कर्मकाण्ड की दलदल में
जन समाज फंस गया था । अस्त्य देवी-देवता और ईश्वरों की उपासना में हीन समाज
निष्प्राण हो गया था । मौजन के अभाव में बेकार घुमते व्यक्ति, साधु-तन्यासी का
जीवन अपना कर जीवन की जिस सुरक्षा का आयोजन कर रहे थे, उससे वातावरण
दुषित हो रहा था^२ । सामाजिक जीवन में कठोर वर्ण-व्यवस्था, अस्पृश्यता, विवाह
सम्बन्धी अनेक कुप्रथाएं, सती प्रथा,-----

१ आर०सी० माजूमदार : 'ब्रिटिश पैरमाउन्टसि एण्ड इनडियन रिमैसॅन्स(वी)', पृ० ४३२

२ ,, ,, ,, ,, पृ० ४२३

३ स्वामी गम्भीरानन्द : 'हिस्टॅरि आफ़ रामकृष्ण मठ एण्ड मिशन', पृ० १०६-११०

वैधव्य जीवन, कन्याओं का बाल हत्या आदि अनिष्ट कुप्रथाओं ने हिन्दु-समाज को जहाँ को खोलना पड़ा था । अपनी सत्ता के मुलमूल सत्य के साथ सम्बन्धविच्छेद कर जन-समाज अविवेक और कुप्रथाओं के नाशक भार के नाचे मोला जा रहा था । जीवन के चतुर्दिक विकास में हमारा स्वभाव शर्बनात्मक हो गया था । सम्पूर्ण जीवन को इस विषमता से प्रभावित, नये आलोक से प्रभावित मुट्ठा भर जागृत व्यक्तियों ने इन स्थितियों के प्रति प्रतिक्रियावादों स्वर उठाया । अंग्रेजों के आगमन तथा पाश्चात्य संस्कृति के सम्पर्क से भारत में सबसे महत्वपूर्ण तथा स्थायी प्रभाव जो पड़ा, वह था भारत का बौद्धिक विकास । १८३३ में ईस्ट इण्डिया कम्पनी ने पौर्वात्य शिक्षा के विरुद्ध पाश्चात्य शिक्षा के पक्ष में जो निर्णय लिया उससे अंग्रेजी साहित्य, यूरोपिय इतिहास तथा पश्चिमी विज्ञान के अध्ययन ने भारतवासियों का संसारी बुद्धिवाद तथा उदारवाद नामक दो इतिहासी विचारधाराओं से कराया^१ । जिन्होंने १८ वीं एवं १९ वीं शताब्दी की यूरोपिय विचारधारा पर गहरा छाप डाला था । पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान तथा भारतीय सांस्कृतिक परम्पराओं ने व्यवित को निर्माण और विकास के लिए बेचैन कर दिया था । सम्प्रदायगत सामित तथा संकुचित दृष्टिकोण के स्थान पर उदार दृष्टिकोण को ग्रहण करने की प्रवृत्ति को महत्त्व दिया जाने लगा । वैज्ञानिक अनुभववाद को प्रतिष्ठा से धार्मिक असहिष्णुता और विद्वेष, व्यर्थ का दितण्डावाद और मतमतान्तरों का संघर्ष व्यवित को अलचिपर तथा देश-हित के लिए घातक प्रतीत होने लगा था । संकुचित मनोवृत्तियों तथा अंधविश्वासों से मुक्त हो स्वस्थ समाजोन्मुख व्यक्तित्व के जन्म की प्रेरणा भी इन्हीं प्रवृत्तियों का परिणाम है । इस समय तत्कालीन परिस्थितियों की प्रतिक्रिया स्वरूप ऐसा संस्थाई भी जन्म लेता है, जिनके अनवरत परिश्रम ने सारी जीवन-दृष्टि को नये रूप में प्रस्तुत करने का प्रयास किया । कुप्रथाओं को हटाने, हिन्दु विवाह संस्था में सुधार लाने, नारा स्वतन्त्र्य और शिक्षा का प्रचार आदि करने में इनका सहयोग कहीं अधिक है । इन संस्थाओं को धार्मिक दृष्टि जो भी रही हो, किन्तु मानव की सेवा के साथ-साथ समाज के पुनरुत्थान का भावना उनका उद्देश्य था । इन संस्थाओं ने जाति पाति को शूद्रता का सण्डन किया तथा

१ ज्योतिप्रसाद सुंदर : 'बाधुनिक भारतीय सामाजिक तथा राजनीतिक विचार की मुख्य धाराएँ', पृष्ठ ४ ।

२ दृष्टव्य - आर० सी० माधुमदार की पुस्तक एवं अरविन्द की 'इनड्येन रिनेसैन्स'

अवस्था को आरक्षण बताकर समाज को स्थाना का सिद्धान्त रहा । भ्रातृत्व-भाव के प्रचार से इन्होंने अन्तिर्जातीय विवाह या समर्थन किया तथा विवाह का कम-से-कम आयु निश्चित को । धर्म के नाम पर का जाने वाला असंख्य दुरातियों, देवदासियों के मध्य से मंदिरों में कामाचार, धर्म के नाम पर लुटपाट और भय उत्पादन, जलता व अग्नि पर चलना, लोहे की कड़ से होंठ, जिह्वा या गालों को फाड़ना आदि को समाप्त करने का बीड़ा इन धार्मिक संस्थाओं ने उठाया ।

इस चतुर्दिक विषम परिस्थिति से व्यक्ति में ऊब का भाव उत्पन्न रहा था और कहाँ-कहाँ उससे छुटकारा पाने का प्रयास भी हो रहा था । भौतिक जगत का उन्नति से सनाजित उन्नति बहुत पिछड़ गई थी और अभावग्रस्त जीवन जाते-जाते जड़ता का स्थिति से भीतर-ही-मातर उद्भूत आक्रोश बाहर आना चाहता था, किन्तु वाह्य स्थितियाँ उसे सोमित किये हुए थीं । प्रेस के प्रचार से इस युग का शिक्षक अपना गौरवमयी संस्कृति से परिचित होता है, ज्ञात के गौरवान् एवं वर्तमान के पराधान दुर्गतभारत के साक्षात्कार से गर्व तथा उदासी के द्वन्द्व में जाता है । नवान और प्राचीन के संघर्ष में समाज नवान का आह्वान तो करता है, पर प्राचीन का दामन भी नहीं छोड़ पाता है । इसी तरह अंग्रेजों द्वारा किए गए सुधार कार्यों, नये आविष्कारों एवं औरंगजेब के बाद के काल का अराजकता को व्यवस्था में बदलने के लिए भारतीय उनके अनुगृहीत हो प्रशंसा भी करते हैं और उसका उल-प्रवंचना की नातियों के अनुभव से उससे विरोध भी रखते हैं । इस तरह इस संक्रान्तिकाल में अंग्रेजों द्वारा प्रदत्त शिक्षा और सम्यता तथा आविष्कारों के माध्यम से अपना संस्कृति के प्रकाश में

१ राजाराम मोहनराय, आरकानाथ टैगोर, प्रसन्न कुमार आदि ने ब्रिटिश शासन की कुशल नीति तथा देश में किये सुधार कार्यों के कारण उसकी प्रशंसा की । देखिए आर०सी०माजूमदार की 'ब्रिटिश पैरामाउन्टसि एंड इन्डियन रिनेसैन्स' (२) तथा राजाराम मोहन राय का 'वर्क्स' ।

डा० लक्ष्मीसागर बाण्यय ने भी अपना पुस्तक 'आ०हि०सा० की भूमिका' में पृ० १३५ पर लिखा 'इसमें सन्देह नहीं कि लगभग पचास वर्षों से भी अधिक की अराजकता, अव्यवस्था, निरन्तर युद्ध-विग्रह, लुटमार, रक्तपात आदि के बाद हिन्दी भाषा-भाषियों की ईश्ट इण्डिया कम्पनी के अन्तर्गत सुख और शान्ति कम से कम वाह्य दृष्टि से प्राप्त हुई थी ।'

खय से और राजनीति कुरातियों से संघर्ष तथा ओग्रेजों का स्वार्थ नाति एवं व्यवहार
 के कारण उत्पन्न हो रही आर्थिक, राजनीतिक विषमता से संघर्ष, उस युग का
 संवेदनशीलता में व्याप्त था । १८५७ की उस महान् क्रान्ति का अपेक्षा उस युग का
 नाट्यकार समाज के मनोमय परिवेश को लेता है, क्योंकि पराजित पार का दुःख अन्दर
 ही-सन्दर चिन्तारो की तरह सुलग रहा था और अपना लीमाओं तथा ओग्रेजों का
 शक्ति के कारण प्रकट नहीं हो पा रहा था । अतः अन्तर प्रवाहित आक्रोश अपना
 हा विद्रुपताओं, विसंगतियों से संघर्षरत हो उठता है । अपना बुराईयों से मनः समाज
 को गतिशील बनाता है । नाट्यकार समाज और युग का इस मनोमय गतिशीलता
 को आधार बनाकर दो प्रमुख कार्य करता है, एक सारा स्थितियों का उद्घाटन, दूसरा
 जनसाधारण में आत्मबोध भरना । अन्तः और बाह्य शक्तियों के संक्रान्तिकाल का
 नाट्यकार जगत तथा चिन्तन द्वारा प्रदर्श नये आचार्यों के प्रति सजग है तथा अपने नाटकों
 के माध्यम से नये युग के निर्माण में प्रयत्नशील भा । वह युग का कुरातियों, जाउम्बरों
 एवं पारुण्डों को नाटक में प्रस्तुत करता है, और ऐसा करते हुए समाज संस्कार और
 समाज सुधार का प्रयत्न करता है, तथा देश-वत्सलता की भावना भरना चाहता है ।

समाज की विसंगति पूर्ण स्थिति--वाहे वह हममें हमारे संस्कारों के फलस्वरूप हो,
 नई शिक्षा के प्रभाव से या नौकरशाही के आतंक के कारण हो -- को भारतेन्दु जी
 तथा उनके समकालीन नाट्यकारों ने अपने विभिन्न नाटकों का आधार बनाया । कहां
 इन विशेषताओं का उद्घाटन प्रहसन शैली में व्यंग्य और हास्य से होता है और कहां
 दौम तथा दुःख के माध्यम से गम्भीर नाटक के रूप में । एक ही बात को विभिन्न
 नाटकों में भिन्न रूपों में प्रस्तुत करना, नाट्यकार को संवेदनशीलता के प्रस्तुतीकरण में
 सम्भावित उस दृष्टि का प्रदर्शन करता है, जो किसी निर्देश, संकेत अथवा आदेश की सीमा
 में सारे वर्तमान से ऊब और विद्रोह का भाव लेकर चलता है, किन्तु तत्कालीन सीमाओं
 और घोर निराशा के वातावरण से उत्पन्न विवशता में उसका आक्रोश दुःख, ग्लानि
 तथा अवसाद के रूप में प्रकट होता है । वह चाहता है कि इस जड़ समाज में किसी
 चेतना या गति का बीजारोपण कर दे, जिससे कोई विद्रोह जन्म ले, कोई संघर्ष
 पराकाष्ठा पर पहुंच जाये और उसी कारण निराशा और आशा के बीच झोल्ता

नाटककार जन समाज को प्रत्येक क्षेत्र को समाजिकता से परिचित करवा कर वर्तमान को घुटन, संघर्ष और तनाव भरे जीवन से उबरने का संदेश देता है। कहा जा सकता है कि हिन्दी नाट्य साहित्य के उदयान बाल के नाटककारों ने अमर विरोधात्मक परिस्थितियों का दिग्दर्शन करके विशा-निर्देश करने का आयोजन नाटकों के माध्यम से किया। धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक क्षेत्रों में प्रस्तुत हिन्दी नाटकों का भुलाधार है और हिन्दी का अवान्तर प्रसंग। मारतेन्दु जी के मौलिक नाटकों में से प्रारम्भिक कुछ वर्षों के नाट्य 'वैदिक हिंसा हिंसा न भवति' (१९७३), 'प्रेम जोगिनी' (१९७५), 'पाखंड विहङ्गना' धार्मिक समाज में प्रस्तुत पाखण्ड, जादू-टोकर, प्रष्टाचार आदि का राष्ट्रीय अपान्तर है। 'वैदिक हिंसा हिंसा न भवति' प्रहसन में ऊपर से तफेद पोश देने वाले धर्मात्माओं के साथ हा नत्कालान देशा नरेशों और मंत्रियों के व्यवहार की पोल खोल गई है। 'जो लोग मांस का लोला करते हैं उनकी लोला क्यों' सुत्रधार का यह व्यंग्य स्पष्ट कर देता है कि नाटककार यह दिखाना चाहता है कि धर्म और समाज के पुरोहित धर्म के आवरण में मांसमय और मदिरापान करते हैं और धर्म का दुहाई देकर हिंसा की हिंसा छ नहीं मानते। नाटककार का विरोध इसी बात से है कि यदि उन्हें मांस मदिरा खाना पाना है तो क्यों हा खाने से बिसने रोका है, पर धर्म की बीच में क्यों लाना है। इन मौज करने वाले पाखण्डियों और धर्ममय के बल पर निर्दल जनता की हज्जत और धन लूटने वालों की सावधान करते हुए वह मृत्यु के बाद जनराज के न्यायालय में कर्मों का फल पाने का बात कहता है। अपना वर्तमान धार्मिक स्थिति के प्रति जो तीव्र जाग्रोश नाटककार में है, वही उसका अपूर्ण नाटिका 'प्रेमजोगिनी' में प्रस्तुत हुआ है। यहाँ पर मारतेन्दु जी विवश, असहाय और धर्ममोह जनता के साथ होते अन्याय को देखकर रोषपूर्ण रीति से विरोध करते हुए धर्म के प्रति अनास्था तथा सन्त महन्त के विरुद्ध विरोध प्रकट करते हैं। धनी लोगों की वामुक प्रवृत्ति का उद्घाटन कर दिखते हैं कि इनको

१ संजयराजदास : 'मारतेन्दु ग्रन्थावली', पृ० ५६

२ " : " पृ० ६३

३ " : " पृ० ३२१-३२६

कृत्रिम धर्म कार्य में नहीं है, धर्म भावना है तो मात्र स्वाधी के लिए । इसी तरह एक अन्य नाटक 'फाहल-पिछन्ना' में हिन्दुओं के अन्त-महन्तों की जो हानि दशा है, वही विगम्बर, जैन भिक्षुओं और अहिंसकों की काष्ठात्मिक योगों के संसर्ग में जाकर हो गई है और इसी दशा को वह दिखाता है । राधाधरण गोस्वामी के 'तन मन धन गौसाईं जी की अर्पण' (१८९०), ज्ञानप्रकाशरायण मिश्र के 'कलिकौतुक' (१८८६) जैसे नाटकों में भी इसी तरह की दुर्घटित मनोवृत्ति का चित्रण हुआ है, पर कार्यशैल्यता के अभाव में ये नाटक की अपेक्षा कहानी अधिक हैं । इसी समय अंग्रेजों ने बहुत से अयोग्य राजाओं से उनका शासन छीन कर उनका राज्य अपने अधीन कर लिया था । अंग्रेजों का इस नीति की प्रशंसा पर गुलामी के मय के राज्य की परिकल्पना 'विषम विषम नीति' (७७) प्रहसन में साकार हो उठता है । इसकी कल्पना है कि देशद्रोही व्यक्तियों का नाश हो रहा है, प्रसन्नता का माव उभरता है, पर मोहमग्न का अवस्था में नाटककार अंग्रेजों की राजनीति को स्पष्ट करता है । वह अनुभव करता है कि सांझागोरा के लिए नव आये व शक्तिशाली अंग्रेजों का आज देश गुलाम हो जाने के लिए विवश है । नाटककार के सामने इस स्थिति में देशदार के हल का प्रश्न है । देशी नरेशों की ओर से वह निराश होकर एक ओर तो देश के अधिपतियों की तरह 'भारत जननी' (१८७७) में रानी विक्टोरिया से अपने दुःखों के निवारण के लिए निवेदन करता है और उसका प्रीतिगान करता है, पर दूसरी ओर किसी को शरण जाने की अपेक्षा, एक ही मनुष्य को एक ही दिन भारत-भूमि के सुधार के लिए कार्य करने को प्रेरित करता है, और धैर्य, उत्साह तथा स्वयं के उपदेशों को मन में रखकर भारतजननी के दुःख को तन मन से दूर करने का आह्वान करता है । इसी देशदार की भावना का संघर्ष भारतेंदु जी के कहीं अधिक सफल नाटक 'भारत दुर्दशा' (१८८०) में घोर निराशा के भाव के साथ प्रस्तुत होता है । वह देखता है कि व्यक्ति और समाज अभी भी नहीं बढ़े हैं, अपनी दुर्गति की ओर से जैसे मुँह अभी भी समाज चढ़ रहा है, तो उसका आक्रोश पीड़ा और अवसाद से भर उठता है और अतीत के गौरव-गान से वर्तमान की तुलना कर अपनी दुर्दशा पर वह मिलाकर रोने की -----

बात रहता है। और कभी 'सौअत निजि देस गंवाई, जागो जागो रे मोई' का जागरण संदेश देता है। तिस पर भी भारतवर्ष की मोहनिद्रा में घिरा देखकर भारत भाग्य द्वारा आत्महत्या की कल्पना कर, नाटककार कुशलता के साथ नाटक के संघर्ष को गहन बनाता है। राजनीतिक वातावरण के उस नाट्यय समान्तर में विभिन्न प्रवृत्तियों का मानवीकरण जहाँ अन्त के संघर्ष को प्रस्तुत करता है, वहाँ नाटककार की सूक्ष्म अनुभूति का प्रस्तुतीकरण भी करता है। भारतेन्दु ने राजनीतिक संघर्ष की पृष्ठभूमि पर नौकरशाही की अच्छी आलोचना करते हुए 'जौहरनगर' (१८८२) प्रहसन लिखा। 'जौहर नगर' के 'नोपट राजा' की फाँगी विज्ञावर वह कामना करता है कि कभी इस क्रययोग्य राजा का तरह नौकरशाही भी समाप्त होगा और देश से कुशासन की समाप्ति होगी। बालकृष्ण मट्ट का नौराणिक यथा पर आधारित 'वेणु संहार' (१९०६) का संघर्ष भी नौकरशाही के कुशासन से है, जिसमें नाटककार कामना करता है कि जल्दी ही हम लोग अपने मन से चुनकर किसी को राजा बना दें^४। उस युग में प्रजातंत्र की यह कामना निसंदेह नाटककार का अपना है, जिससे यह स्पष्ट होता है कि नाटक के रचना-काल तक लोगों में सम्पन्न: स्वातन्त्र्य विचार आने लगे थे। अंग्रेजों के शासन से देशभुक्ति की कामना 'नील देवा' (१८८१) में ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर उभरती है। इस नाटक में भारतेन्दु जो है अंग्रेजों का नाश करने के लिए ऊपर से मित्र रहने का सुझाव देते हैं और उसकी प्रशंसा करते हुए अवसर मिलते ही विद्रोह कर बदला लेने की बात कहते हैं। पागल के प्रलाप से नाटककार शस्त्र नीति का समर्थन करता है, पर अहमदनगरी शस्त्र नीति का। इस नाटक में भारतेन्दु जो ने तत्कालीन समाज में तीव्रता से उठ रहे नारी स्वातन्त्र्य के पक्ष-विपक्ष के द्वन्द्व को भी प्रस्तुत किया। उनके सामने दो आदर्श थे— एक तो पश्चिम

१ सं० डा० लक्ष्मीसागर बाबूजीय : 'भारत दुर्दशा', पृ० २१

२ " " " : " " पृ० ४३

३, ४ बालकृष्ण मट्ट : 'मट्ट नाटकावली' (वेणु संहार)

५ सं० ब्रजराजदास : 'भारतेन्दु ग्रन्थावली', पृ० ६६४-६६५

की स्वतन्त्र, पढ़ा-लिखा चतुर तथा स्वयं पहचानने वाली नारी का और दूसरा
 दीन-हीन अवश अवलम्ब भारताय नारी का । इन दो विरोधी भिन्न आदर्शों के
 समन्वयात्मक रूप को भारतेन्दु जी स्वाकार करते हैं । उनका यही आदर्श लेकर
 'नोल देवो' हमारे सामने आता है, जो न तो अवलम्ब है न ही तितल्ला । वह
 दृष्टिमान तो है पर भर्त्सनीय नहीं । अकर्मण्य और अवश मान नहीं । नयानुसार
 बाहर निकल कर अपने पति का हत्या का बदला वह लेता है । इसी तरह विधवा
 विवाह प्रेम विवाह, बहु विवाह आदि युग प्रश्न जो शनैःशनैः समाज में ताव्र संघर्ष
 का कारण बनते हैं, भारतेन्दु जी के नाटकों में उनका केवल समर्थन या अस्मर्थन ही
 हुआ है । 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' में 'विधवागत का विवाह कर देना उनकी
 नरक में निधाल लेना है' । कहकर वह विधवा-विवाह का सहमति मत दे देता है ।
 अनुवाद 'विश्वानन्दर' (१८६८) में प्रेम विवाह का समर्थन करते हुए वह माँ-बाप के
 आशीर्वाद को अनिवार्य मानता है तथा 'भारत दुर्दशा' में बहु विवाह को समाज
 की शक्ति का विनाशक बताता है । भारतेन्दु द्वारा उठाये गये ये युग प्रश्न भारतेन्दु
 युग के अन्य नाटककारों द्वारा विशेष रूप से नाटकीय आयोजन में लिए गए । नई
 रौशनी में नाटककार ने अनुभव किया था कि नारी के परम्परागत जीवन का बन्धन-
 युक्त रूढ़ स्वयं टूटने को है और वह टूटेगा । पालविवाह का होना और विधवा
 विवाह का न होना इस संघर्ष के मूल में था । अपने नाटकों के माध्यम से नाटककार
 ने दिखाया कि गाय-धेनु की तरह उसे किसी भी सुटे से बांध दिया जाता है, किसी
 भी कसाई के हाथों बेच दिया जाता है, जो उसपर अपना मनमाना अत्याचार करता
 है । नारी दुधारका जो आन्दोलन समाज-सुधार संस्थाओं द्वारा चलाया गया था,
 उसी के साथ-साथ नारी को हीन दशा दिखाकर उसका स्वतन्त्रता और अधिकारों
 की मांग के द्वन्द्व को लेकर एक नाटक लिखे गए । श्री राधाचरणदास का 'दुःखिनो
 बाला' (१८८०) एक छोटा सा रूपक है जिसके मुख्यपृष्ठ पर लिखा है—'बाल्याविवाह,

१ सं० ब्रजराजदास : 'भारतेन्दु ग्रन्थावली', पृ० ६६६-६६७ ७३

२ डा० लक्ष्मीसागर वर्ष्मण्य(ः) : 'भारत दुर्दशा', पृ० २७

३ द्रष्टव्य- डा० सीमनाथ गुप्त : 'हिन्दी नाट्य साहित्य का इतिहास', पृ० ७८

जन्मपत्र निषेध और विधवा विवाह के न होने का अशुभ परिणाम दिखाने को श्री राधाकृष्णदास ने लिखा ^१ । सूत्रधार का अनुमोदन करते हुए नटों में इसी कथन का अनुमोदन करता है । उनका नायिका चोचला है 'यदि बाल्य विवाह न होता तो क्यों न मैं अपनी भलाई-बुराई को समझ कर अपनी ज-शानुसार पति करता' ^२ । विधवा हो जाने पर तत्समक्षान्त कर वह जिस प्रश्न को स्पर्शित करता है, उससे प्रत्युत्तर में नाटककार स्पष्ट कहता है कि शरीर के वेग को रोकना कठिन है, इसलिए जो विधवा-संयम न रख सके, उसको पुनर्विवह करने की आवश्यकता होना चाहिये । इस नाटक की पहली कथा में नायिका विधवा होने के बाद हुल्ला हो जाता है तथा गमंगत करवाती है । इस रूप में नाटक कहीं अधिक नारी समस्या के वास्तविक संघर्ष को तोड़ करता है । सम्भवतः किताब-बादरी का कामना में नाटककार ने नाटक का यह अंत बदल कर दूसरा रूप प्रस्तुत किया है । इस में नाटककार यह भी कहता है कि यह आवश्यक नहीं कि बड़ा-मछा परम्पराओं को हम सिर्फ इसलिए निषाहते चले कि वह हमारे बाल-बादा करते जाये हैं ^३ । और इसलिए वह नारीशिक्षा का समर्थन भी करता है । 'कलि कौतुक' (१८८६) में प्रतापनारायण मिश्र ने वेश्यागमन से उत्पन्न बुराई तथा घर की सत्ता नारी की उन्नति का जो चित्र आंका उसमें सारे अपमान को सहकर भी नारी 'तुम नीके रहो उन्हीं के रहो' के जादू से ऊब नहीं पाती, किन्तु सन् १९१३ में लिखा गया बालकृष्ण भट्ट के 'जैसा काम वैसा परिणाम' में पति द्वारा प्रताड़ित यह नारी न केवल जागरूक है, पर नाटकीय रूप में अपने पति की सही मार्ग पर लाने में भी समर्थ होता है । यह नारी नाटककार को कल्पना है, अपने युग से कहीं आगे की जिसमें मुक्त करुणा नहीं, परिस्थितियों का विवशता बसी भी नहीं, पर विद्रोह है और समकक्षारी से पुरुष को मार्ग पर लाने की क्षमता है । नारी की स्थिति को लेकर और भी बहुत से नाटककारों ने नाटक, प्रहसन या

१ राधाकृष्णदास : 'दुःखिनी बाला', पृ० ८

२, ३ : : : पृ० ७

एक लिखें, किन्तु इन सब में किसी संघर्ष का कल्पना उतना नहीं है, जितना उसका पाहल या उससे बिल. परिछिन्न तनाव का अणिक अनुभूति । वस्तुतः उन नाटकों में दोष-निर्माण के बाद नाटककार अपने सहनति या अज्ञानति को प्रकट कर देता है, उस स्थिति में नारा के गहन संघर्ष को अभी भा नहीं करता । समाज में नारा शिक्षा और नारा स्वातन्त्र्य को कामना का संघर्ष कहां अधिक ताव हो रहा था, क्योंकि अंग्रेजी शिक्षा प्राप्त भारतीयों में अर्थियों का अन्तर्भावों का वैधियों से अपने-आपको जन मुक्त किया, तो उन्हें अपने लक्ष्मियों को मुक्ति का भा उत्कट लक्षा हुई, दुनरा और कुछ ऐसे लोग थे, जो प्राचीन परम्पराओं को नारा का सुरक्षा के लिए हितकर मानते थे । वस्तुतः युग में जो ताव संघर्ष का अन्तर्भाव में प्र प्रस्तुत हो रहा था, वेता उन काळ के नाटकों में नहीं दिखाई देता । उन समस्याओं का वर्णन मात्र नाटक के नाम पर हुआ । पर हममें सन्देह नहीं कि अपने समाज स्वयं में जाने के नाटकों के लिए ये एक कड़ी या आधार रहे ।

हिन्दी नाट्य साहित्य में भारतेन्दु युग के नाम से जानने वाले इस संक्रान्ति काळ में उत्पन्न अनेक युग प्रश्नों, यथा-- कर, आत्मस्य, धनहानता, बलहानता, अविद्या, पारस्परिक फुट, रेष, मद्यपान, मांसाहार, नाट्यसाध्य सम्यता का अभाव, तथा उसके उत्पन्न हास्यास्पद स्थिति, धार्मिक अंधविश्वास, कर्मकांड, पालंड, दुर्जाकृत, दुर्मिषा, निजभाषा का उन्नति के प्रति देश की उदात्तानता, देश के उपयोगधर्मों का पतन, आर्थिक शोषण, शिक्षा का अभाव, अज्ञान, बाल विवाह, विधवा विवाह, कन्या हत्या, वैश्यागमन आदि, जिनसे समाज संघर्ष हो रहा था, को नाटकों में प्रस्तुत कर किसी आदर्श की स्थापना नाटककार करता है । ऐसा नहीं कि किसी एक नाटक में इनमें से एक या दो संघर्षों को लिया गया हो, पर अवसर पाते ही समाज की बातें एक ही नाटक में गुम्फित हुई हैं । इससे कथानक में फल ही शिथिलता आ गई हो, पर जन-जीवन की विसंगति अंशस्पष्ट हो जाती है । नाटकाय संघर्ष का दृष्टि से कुछ नाटकों को छोड़कर शेष कहानी या अच्छे कथोपकथन को अपना कुछ और ही, सदेह होता है।

१ गोपालराम गहमरी का 'विद्या विनोद', लाला काशीनाथ खत्री का 'बाल-विधवा संताप', श्री निहिला मिश्र का 'विवाहिता विलाप' आदि ।

ऐतिहासिक कथानकों के आधार पर बार रस और रंगार रस के कुछ ऐसे नाटक मिलते हैं, जिनकी कथा में तो अनेक उतार-चढ़ाव हैं तथा नाटकात्मक संघर्ष के लिए न्याय्य अवसर भी, पर नाट्यकार इस ओर या तो विशेष ध्यान नहीं देता अथवा यह उसका अनभिज्ञता है। लाला मोनिवास्वय का 'रणधार मोहिनी' (१८७७) (-प्रेमकथानक) : प्रेम कथानक..... : राधाचरण गौस्वामी का 'अमरसिंह राठौर' (१८८४) और राधाचरणदास का 'महाराणा प्रताप सिंह' (१८८७) अन्य नाटकों की अपेक्षा कार्य-व्यापार, नाटकीय कौशल तथा चरित्र-चित्रण की दृष्टि से जिस नाटकात्मक संघर्ष को प्रस्तुत करते हैं, वह चाहे जिस माँ स्तर का हो, पर इन बात का आभास देता है कि नाट्यकार के पास दामता तो है, किन्तु वह संघर्ष तत्त्व को गम्भीरता से नहीं लेता है। पर यह दुर्भाग्य ही मानना चाहिए कि ऐसे नाटकों की संख्या नगण्य प्रायः है। बहुत सम्भव है, उसका कारण जन-समाज का वह रुचि ही जो पारसी रंगमंच और लोक-नाटकों से सन्तुष्ट हो जाता था। नाटकों में प्रस्तुत समस्त संघर्षों का मूल ब संवेदना सामाजिक परिवेश में जर्जरित परम्पराओं से विद्रोह और राजनीतिक क्षेत्र में जन-जागृति के उद्देश्य को लेकर चलता है। अनेक सीमाओं के कारण-जन-रुचि और अंग्रेजों की दमन नीति-इस युग का नाट्य साहित्य हुआ स्वतन्त्र। दृष्टिकोण का है। युग परिवेश में इससे अधिक और नाट्य साहित्य में भी बया सकता था कि सामाजिक यथार्थ को उसकी समस्त विद्रूपताओं, जघन्यताओं और कुत्साओं के साथ नग्न रूप में प्रस्तुत कर दे, जिसका प्रभाव अपना समग्रता में वर्तमान जावन से घुणा, जुगुप्सा तथा ग्लानि को जन्म दे, तथा व्यक्ति में वर्तमान उस विद्रोह का विन्नारी, जो ऐहिक पीड़ाओं, दुःखों से दब सी-गया है, को प्रज्वलित कर सके। उसका (नाट्यकार का) महनीय दम्भ सामाजिक विषमताओं का दिग्दर्शन कराकर स्वतन्त्रता संग्राम के लिए व्यक्ति की प्रेरणा देने का है। युग संवेदना के परिप्रेक्ष्य में नाटकों में प्रस्तुत संघर्ष आन्तरिक रचना के स्तर पर गम्भीरता प्रस्तुत नहीं कर पाता, पर नाट्यकार के तीव्र जाग्रोह हैं, जो नाटकों में प्रस्तुत हैं, उसकी दन्तात्मक स्थिति व्यंजित होता है।

इन नाटकों के प्रस्तुतीकरण के कलात्मक विधान में भी संस्कृत नाट्य नियमों का उल्लंघन तथा आवश्यकतानुसार पाश्चात्य सिद्धांतों का समन्वय हुआ है। रंगमंच के नाम पर भारतीय जी की जी परम्परा मिली थी, उसमें एक ओर लोक नाटकों की

परम्परा का रासलीला, रामलीला, नाटकी तथा यात्रा और झुंझ और शैलसर्पारजन रंगमंच का भारतीय चरित्र परम्परा। रंगमंच का परम्परा था । धार्मिक प्रवृत्ति और लौकिक विषयों में रुचि रखने वाले अति शक्ति और श्रमाल कर्मः लीला और नाटकी के अनुयायी थे तथा नगरों में पाए जाते रंगमंच अत्यन्त लोकप्रिय था । हिन्दा का अपना व बोड़े रंगमंच नहीं था और तत्कालीन सहृदय प्रेमा क भा संस्कृत का परम उन्नत परम्परा से विच्छिन्न हो गये थे । फलतः नाट्यकार के सामने दोहरा न् प्रस्तुत हुआ । जन रुचि का परिष्कार करना तथा नक जावन जगत में हो रहे शान्तिकारा परिवर्तनों व के अनुकूल रंगमंच बनाना करना । अतः भारतेन्दु जी ने एक ऐसे रंगमंच को स्थापना की जिसे इन सारा प्रवृत्तियों का समावेश था और जो समा वर्गों के लिए था । यथार्थ के प्रति आग्रह और मनोरंजन में परिष्कृत स्वल्प लेकर चलने वाले इस रंगमंच लिए ही भारतेन्दु जी तथा उनके आलोचना नाट्यकारों ने नाटक लिए तथा अपने निर्देशन में ही अभिनीत भा कराये । इन नाटकों का शिल्प विधि में शास्त्राव नाट्य नियमों को जटिलता को दूर कर, परिचय व के बिना ही निर्देशों को स्वाकार कर नाटकों को एक नया माध्यम दिया गया । भारतेन्दु जी ने स्वयं भा माना कि '.... प्राचीन लक्षण रखकर आधुनिक नाटकादि को शोभा दान करने से उलटा फल होता है और यत्न व्यर्थ हो जाता है ।' भारतेन्दु ने अभिनीत परिवर्तन बधावस्तु और पात्रों को व्यापक आयाम देकर किया । अब नाटक के विषय और पात्र जीवन से लिए जाने लगे न कि किसी सीमित क्षेत्र से । उस का अपेक्षा वह चरित्रों को सजाव बनाने में अधिक प्रयत्नशाल बन रहे और इस तरह नाटकीय संघर्ष उनके नाटकों में उभर सका है । पारसी रंगमंच के मंदे गानों को सुन्दर रूप में आन्तरिक भावना को प्रकट करने के लिए अपनाया गया । इनमें संस्कृत रंगमंच का सुझाव तथा भरतवाच्य हैं, लम्बे स्वगत का प्रयोग तथा परिचयी अनुकरण पर आशय तत्त्व भी है, इस युग में नाटक तथा प्रहसन की रचना सबसे अधिक हुई, जिसका कारण बताते हुए कलरथ जोफा ने लिखा कि 'प्रहसन लिखने के लिए नाट्यकार में जिस जिन्दादिली एवं सहज बोध को अपेक्षा होते हैं, उसकी भाषा में जिस सहज अटुल शैली अथवा फनफना देने वाले तोस व्यंग्य की आवश्यकता पड़ती है, समाज की विषम समस्याओं को सहज हा देख लेने की जो अन्तर्दृष्टि अनिवार्य रूप से अभिसिप्त है, प्रायः वे सभी तत्त्व इस काल के नाट्यकारों

की वधावतः प्राप्त थे^१ इन प्रहसनों का प कामदों के अधिक निकट है तथा संभवतः उनी प्रभाव में संस्कृत नाट्यशास्त्र के हास्य-विनोद का जोड़ा इनमें सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक कुरीतियों तथा विषमताओं को व्यंग्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया गया। पश्चिम के^२ समन्वय सिद्धांत पर बलवत्तु का प्रभाव भी हुआ। इस तरह पूर्व तथा पश्चिम के सिद्धांतों का समन्वय कर, भारतेन्दु जी ने जिन नवान-प्रकारों के संघर्ष का समाधान प्रस्तुत किया, वह उनके युग के अन्य नाट्यकारों द्वारा भी अपनाया गया।

भारतेन्दु के अवसान के साथ-हा-साथ नाट्यकला का भी शनःशनः प्वास होने लगा। साहित्यिक नाटकों को जोड़ा कृत्रिम हास्य, आश्रित वार्तालाप से भरे प्रहसनों का पारसी रंगमंच का समानो चमक-दमक के साथ मिलकर दूसरा दिशा विकसित होती है। भारतेन्दु के बाद के नाट्यकार न तो भारतेन्दु प्रचलित नाट्य-प्रवृत्ति का विमर्श कर पाते हैं और न ही पारसी रंगमंच का लोकप्रियता में मुंह मोड़ पाते हैं। किसी सक्षम नाट्यकार के निर्देश के अभाव में साहित्यिक नाटकों का कोई सुराविपुली विकास क नहीं हो पाता है, तथा नाट्यकार विभिन्न नाट्य कम्पनियों तक सामित रहकर व्यवसायी प्रवृत्ति को अपना लेते हैं, अथवा अंग्रेजी, बंगला नाटकों के अनुवाद को बाढ़ लाते हैं। इन व्यवसायिक कम्पनियों का उद्देश्य अधिक-से-अधिक धनोपार्जन था और इसी कारण इन कम्पनियों द्वारा प्रदर्शित किये जाने वाले नाटकों में चमत्कार, वह भी बाह्य तर्क-मर्क, विमर्शकारी घटनाओं आदि का अतिरंजित रूप में चित्रण रहता। इस रंगमंच के नाट्यम से ऐसे पौराणिक, ऐतिहासिक कथानक चुने जाते जो तर्क-मर्क के साथ प्रेक्षक को रुचि को जीत सकें। 'उर्दु काव्य का शौखी, रातिकालीन शृंगारिक प्रेम, फारसी प्रेम कथाओं का कथानक अंग्रेजी साहित्य की रोमांचकारी घटनाओं का कथानक', जनता में प्रचलित भाड़ी तथा वेश्याओं के नाच-नानों से उधार ली सामग्री, मछलीली तथा मदी भावनाओं को नये-नये रूपों में प्रस्तुत करने के लिए और अधिक आकर्षक तथा अश्लील बनाकर जनता को विकृत मानसिक धुरा को सन्तुष्ट करने की

क्रिया-प्रतिक्रिया का परिणाम है। यह रंगमंच है, जो अत्यन्त लोकप्रिय हुआ। यह रंगमंच विशेषतः उस वर्ग की मांग था, जो अपना ज़िन्दगी के में अनेक समस्याओं से उलझा हुआ था और जीवन को हार, थकन तथा ऊब को मिटाने के लिए किसी ऐसे मनोरंजन की कामना करता था, जिससे उसको वह सब उपलब्ध हो सके, जिसका उसका नीरस ज़िन्दगी में अभाव था। बाद में, लगभग सन् १९०० से जब अंग्रेज़ों-कस्मारा, राक्षस आदि ने पारसी रंगमंच के लिए नाटक लिखने प्रारम्भ किए तब से कुछ व्यवस्था आ सकी। विभिन्न कथानकों को लेकर लिखे इन नाटकों का विशिष्ट प्रकार का विधान होता था। पहले स्थिति का उद्घाटन, फिर किन्हीं कारणों से उत्पन्न बाधाओं से नाटकीय कथा-संघर्ष में पड़ता और अन्त में बाधाओं पर विजय प्राप्त कर किताब आदर्श या सुख की स्थापना का जाती। संघर्ष को तीव्र दिलाने के लिए पात्र देवता और राक्षसी प्रवृत्ति के होते। इन व्यवसायी रंगमंच कंपनियों का अपना व्यवसायी नाट्य मण्डलियाँ भी थीं, जिसका उद्देश्य घन-संघर्ष न होकर लौकिक-कल्याण के लिए घनोपाजन तथा नाट्य-रुचि का विस्तार करना था। इन नाट्य मण्डलियों ने उस वर्ग का मनोरंजन किया जो रंगमंच पर किसी 'अच्छी' चीज़ को देखना चाहते थे। इन नाटकों के माध्यम से देश-प्रेम, समाज-सुधार, सुलुचि, नरिष्कार तथा भाषा सुधार करने और मासनाओं को उद्बुद्ध करने में नाटककार सफल हुए हैं और इसी रूप में लगभग प्रथम विश्वयुद्ध और कुछ बाद तक चलने वाली इस परम्परा का महत्त्व है। इन नाटकों में साहित्यिक स्तर का कोई नाटक नहीं मिलता, किन्तु इन समस्त रंगमंचात्मक नाटकों में संघर्ष का जो स्थूल रूप प्रस्तुत किया, वह अवश्य ही इस बात की ओर संकेत करता है कि अभिनेय नाटकों में तीव्र संघर्ष को अपना होता है। इन नाटकों द्वारा अपनाया गया प्रारूप ही अपने अत्यन्त परिष्कृत रूप में सूक्ष्म अनुभूति के साथ प्रसाद जो है नाटकों

१ दृष्टव्य — डा० सोमनाथ गुप्त : 'हिन्दी नाट्य साहित्य का इतिहास'

बलवन्त गार्गी : 'थिस्टर इन इन्डिया'

में प्रस्तुत होता है। इस अलग वह निकलने वाला नाट्यधारा में समाज के उस संघर्ष का आभास मिलता है, जो किसी मानसिक मुक्त को तृप्त करने के लिए नाटक या रंगमंच का आश्रय लेता है।

इन नाटक-परिचर्याओं और मण्डलियों का कुछ ऐसा प्रभावना रहा कि युग समस्याओं के हल को लिए भारतेन्दु युग तथा प्रसाद युग को जोड़ने वाले बीच के लगभग २५-३० वर्षों में कोई उल्लेखनीय नाटक नहीं मिलता। मौलिक नाटकों के नाम पर ऐतिहासिक पौराणिक प्रसंगों को ही नाटकों में या कथोपकथनों में परिवर्तित कर दिया गया।

कुछ मौलिक नाटक, जैसे मिश्रवन्द्युओं का 'नेत्रोन्मीलन' (१९१५) कृष्णानन्द जोशी का 'उन्नति कहाँ से होगी' (१९१५) आदि तत्कालीन समाज को गिन्हें विषमताओं को लेकर चलते हैं। 'आलोचना' के नाटक विशेषों में डा० शम्भुनाथ सिंह ने 'हिन्दी नाटकों में मध्यवर्गीय वस्तुत्व का विकास' निबन्ध में लिखा कि 'नेत्रोन्मीलन' में महाजन और कर्जदार का संघर्ष वर्णित है। पर यह नाटक कचहरी, पुलिस और वकील के शोषण, न्यायालय के अन्याय, रिश्वत आदि विकृतियों का उद्घाटन और इनसे प्रस्तुत हो रही निर्धन वर्ग की दुर्दशा, पीड़ा और उसके दुःख का यथार्थवादी चित्र तो प्रस्तुत करता है, किन्तु संघर्ष की परिकल्पना का प्रस्तुतीकरण नहीं। सन् १९०५ के लगभग आन्दोलन के बाद से लिखे गए द्विवेदी युगान नाटकों का प्रमुख स्वर राष्ट्रीय चेतना तथा सामाजिक सुधारवाद का रहा। भावा राष्ट्र का नींव को सुदृढ़ बनाने के जिस कार्य की नींव भारतेन्दु जो ने डाला थी, वह इस युग में दृढ़ होने की प्रक्रिया से गुजरती है। अपने सामने प्रस्तुत संघर्ष पूर्ण समाज के बटु यथार्थ को नकार कर न चल सकने के कारण नाट्य साहित्य में पौराणिक, ऐतिहासिक कथाओं के माध्यम से राष्ट्रीय चेतना और समाज-सुधार को प्रवृत्ति का प्रस्तुतन हुआ। मात्र दोष परिहार को अपना उद्देश्य समझ लेने के कारण इन नाट्यकारों ने नाटकीय बायोजन पर विशेष ध्यान नहीं दिया। इसके मूल में जन-जागरण की तीव्र उत्कण्ठा थी जो भविष्य की किसी शान्ति की कल्पना करती है, नाटकों में किसी नाटकीयता की अपेक्षा नहीं। इसी कारण इन नाटकों में वस्तुगत संघर्ष, सामाजिक संघर्ष को प्रस्तुत करने का

 आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : 'हिन्दी साहित्य का इतिहास'
 १ पृष्ठ १२० का नम्बर दो पृष्ठ ११०
 डॉ० सोमनाथ गुप्त : 'हिन्दी नाट्य साहित्य का इतिहास'
 डा० दशरथ ओझा : 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास'
 स० नन्ददुलारे बाजपेयी : 'आलोचना' : नाट्य विशेषांक

रचनात्मक स्तर पर संघर्ष होते ही, नर-राज्य विषय या रचनात्मक स्तर पर रक्षात्मक गतिविधियों का अभाव रहा। उन नाटकों के नाटकात्मक संघर्ष को यदि निराल दिया जाय तो वे कहानियों के आधर दुर्बल उभरेंगे।

प्रभाव युग / नाटकों का इस परम्परा पर गांव टिप्पण, जयशंकर प्रसाद ने नाट्य साहित्य को नवान प्रयोगों में सम्मिलित किया। हिन्दी नाट्य साहित्य में उनके आगमन ने लगभग १९३२ तक का युग प्रभाव युग के नामसे जाना जाता है।

भारतीय इतिहास में वह युग राजनीतिक, सामाजिक संघर्षों और तनावों का संकेत था। १८८५ में कांग्रेस की स्थापना और गांधी के नेतृत्व में राजनीतिक आन्दोलन जनता के अधिकारों का सुझाव के रूप में सक्रिय व्यवस्था का जोर प्रवृत्त होते हैं। गांधी दर्शन के प्रभाव में भारतीय युग का शास्त्र नाति का ध्यान अस्माद्वारा नाति, जिसमें सत्य, अहिंसा और मातृत्व भाव का समावेश था, ले लेता है। इस युग तक आते आते स्वतन्त्रता का अर्थ स्पष्ट हो जाता है और स्वतन्त्रता-संघर्ष मुठ्ठी भर शिक्षित वर्ग तक ही सीमित न रहकर अपने साथ जनसमूह को अपार शक्ति को माँह कर चलता है। राजनीतिक आन्दोलन प्रांत-ग्राम में बहिर्मुख स्वतन्त्रता के विरुद्ध विरोध करने लगते हैं। सन् १९०५ के बंग माँ आन्दोलन में जनता के अविज्ञान आग-पता और प्रतिक्रिया की महत्त्वार्काशा का परिकल्प मिलता है, मानो विरानिद्रा के बाद का उद्घोष हो। सन् १९०७ में कांग्रेस प्रस्ताव पारित होने पर विदेशी बहिष्कार स्वदेशी प्रचार आन्दोलन, 'स्वराज्य' आन्दोलन, तिलक का उद्घोष 'स्वतन्त्रता हमारा जन्मसिद्ध अधिकार है', १९१५ में होमरूल का नारा, गांधी जी का सत्याग्रह और असहयोग आन्दोलन आदि-आदि जैसे प्रतिक्रियाएँ और घटनाएँ भी जिनसे सम्पूर्ण वातावरण में तनाव और संघर्ष ताँत्र हो उठा था। एक ओर अंग्रेज़ा सभा 'माटेयु चैम्स फ़ौंड योजना' (१९१८) के अन्तर्गत भारतीयों को शासन-व्यवस्था का अधिकार देती है तो दूसरी ओर १९१९ के रॉलट एक्ट और जलियावाला बाँग के रूप में सभी अधिकारों का हनन करता है। प्रथम विश्वयुद्ध के बाद स्वतन्त्रता देने का

< द्रष्टव्य -- पट्टाभि साता समेया : 'कांग्रेस का इतिहास'

सं० डा० राधाकृष्णन : 'गांधी अभिनन्दन ग्रन्थ'

: 'गांधी जी' (अंग्रेज़ी) सम्पादित

आश्वासन देकर देशवासियों को युद्ध का आग में फेंकता है और युद्ध समाप्ति पर यह आश्वासन कहीं ज़बूट नहीं होता । द्वितीय विश्वयुद्ध तक भारतीय इस आशा में इस सत्ता की सहायता करते हैं कि राजतंत्र सम्भावनापूर्वक उनका दुश्मनों का ध्यान रहेगा^१, किन्तु इस राजतंत्र के मृगमारीचिका सदृश्य श्लेषपूर्ण व्यवहार से अन्तोष और विद्रोह की आग फैलने लगती है और युग अनुभव करने लगता है कि सशक्त सत्ता से लोहा लेने के लिए पहले स्वयं को सशक्त बनाना होगा । युग को यह प्रतीति देने लगता है कि यह शक्ति मात्र किसी फंडे के नाचे एकत्र होने से नहीं आयेगी, पर आयेगी, आत्मशुद्धि और आत्मसंस्कार से । अपनी सम्यता और संस्कृति की शुद्धि से उत्पन्न होगी । लगभग एक सौ वर्षों के संक्रान्ति काल में एक अधिक सन्नतिशील तथा सशक्त सत्ता को गुलामों ने हमारे संस्कारों का जैसे गला हा घोट दिया था । इस औज़ा साम्राज्य का चुनौती में न केवल हिन्दु धर्म के विनाश का बीज छिपा था पर चिरन्तर काल तक पिछड़े रह जाने की ग्लानि भी हमारे साथ हो लेती है । अपनी मौलिक वैयक्तिक विशेषताओं के कारण एक-दूसरे से आदान-प्रदान करने, सम्बन्धित और प्रभावित होने पर भी दोनों संस्कृतियाँ एक-दूसरे से मिल नहीं पाती हैं । अतः अपनी सामर्थ्य में विदेशी संस्कृति हम पर हावी होने के प्रयास में, अपनी भाषा, सम्यता, विचारधारा का प्रचार करता है, जिसको प्रतिक्रिया विभिन्न वर्गों पर भिन्न रूप से होता है । देश का संस्कृति में गहरी आस्था रखने वाले लोगों में भी अपना संस्कृति के प्रति अविश्वास का बीज भाव जाग उठता है । इस सांस्कृतिक संकट के परिणामस्वरूप धार्मिक संस्थासंज्जल समाज, जार्य समाज, यिहोर्टाफिकल सोसाइटी, रामकृष्ण मिशन, गीता धर्म-सुधार आन्दोलनों तथा सामाजिक एवं साम्प्रदायिक उदारता की प्रेरणा से व्यापक रूप में हिन्दु चेतना को नये युग धर्म में दीक्षित करती हैं^२। धर्म की चेतना सम्प्रदायबद्ध न रहकर सार्वकायिक तथा सार्वभौमिक बनने के विकासक्रम से गुजरती है । हिन्दु समाज और धर्म को सही गला परम्पराओं से निकाल कर पश्चिमी आदर्शों और सामाजिक संगठनों में ढालने की जो प्रक्रिया राजाराम मोहनराय से आरम्भ हुई थी, वह प्रथम विश्व युद्ध तक निश्चित स्थाकार

१ द्रष्टव्य-- आर०सा० माजुमदार : 'ब्रिटिश पैरामाउन्टसि एंड इनक्युन रिनेवेंस'

ले लेती है। फलस्वरूप एक महाशान्ति का जन्म होता है और हिन्दू धर्म को नई अनुभूति मिलती है। सम्पूर्ण समाज नये आधार-विचारों, मान्यता, वैयक्तिक, स्वतन्त्रता और सामाजिक न्याय के भावों से भर उठता है। इस युग में उन दो संस्कृतियों के सम्मेलन में भारतीयता का रत्ना का प्रयत्न दिया जाता है। इसी समय गांधी जी ने राजनीतिक रंगमंच पर भारतीय जनता के महात्मा के रूप में अवतरित हो धर्म और राजनीति का सम्मेलन किया। वे मानवता का संदेश देकर भारतीय संस्कृति के मूलभूत सिद्धांतों, अर्थ और अहिंसा का राजनीति में पान्तर करते हैं और मानवता के संवेदनाओं का प्रतिष्ठान बन जाते हैं।

राजनीतिक, सांस्कृतिक आन्दोलन के साथ धार्मिक संघर्ष भी बढ़ रहे थे। सन् १९२० में हुए हिन्दु-मुस्लिम दंगे के कारण दोनों जातियों में तनाव मयावह स्थिति में पहुँच गया था जो कि कई वर्षों पूर्व से लेकर आज तक भी बना हुआ है। दोनों धर्मों का एकता स्वल्प गांधी जी के प्रयास नाटकीय आदर्श में परिणत हुए। नारा स्वतन्त्र्य और नारा शिवा का भारतीय युग में प्रस्तुत संघर्ष उसी तरह व्यक्त था। मानवता अवश्य पहले से कहीं अधिक थी। नारा शिवा ही रहा था तथा जीवधारियों का माँग और सुरक्षा में संघर्ष भी था। वह उन शक्तियों के विरुद्ध माँहती है, जो उसे दान दान बनाए हुए थीं और उन नारियों से भी दन्द करता है जो अमा मा प्राचीन परम्पराओं से चिपके रहना चाहती हैं।

अपनी सम्पूर्णता में इस पूर्ण उथल-पुथल से बातावरण में सम्भारता आ गई था, और अनुभूति के स्तर पर यह संघर्ष कहीं सुदृढ़ और जटिल स्पाकार लेकर नाटकों में अवतरित होता है। युद्ध प्रदत्त तथ्यों ने जहाँ युग की अनुभूति को कर्म क्षेत्र को और प्रवृत्त किया वहीं नाटककार की अन्तर्दृष्टि युग-संघर्षों को तह में जाकर उसके कारणों का होज तथा समाधान की द्विविधा प्रस्तुत करती है। इस युग में दो प्रमुख प्रश्न युग संवेदना में अन्तर्निहित हैं— एक, राष्ट्रीय जागरण की स्थिति में देश-प्रेम और स्वतन्त्रता का कामना, दो, अपनी सामाजिकता और धार्मिकता का परिष्कार करने की इच्छा। जीवनगत प्रश्नों के समाधान में संस्कृति की रक्षा का दन्द, सर्वथा नवीन मानवतावादी सिद्धांतों को प्रतिष्ठित करने का आयोजन, पतन ग्रस्त भारतीय जीवन को निराशापूर्ण मनःस्थिति को नैतिक प्रधानता देकर उसकी स्वच्छ और सवित्र आत्मशक्ति प्रदान करने

के साथ-साथ प्रबल स्वातंत्र्य का सन्निवेश, समस्त जीवन के विभिन्न पहलुओं को नवीन चेतना प्रदान करके आत्मगौरव और आभिमान का सज्जव मानवताओं का प्रतिष्ठापन, जातिभेद, वर्णभेद को मिटाने का वैष्ठा तथा पूर्ण भारतायता का स्वर मरने के प्रयास का अन्तःप्रक्रिया में जाता हुआ इस युग का नाटककार, भारतेन्दु युग के नाटकों में परिलक्षित तीव्र आक्रोश तथा घोर असन्तोष को सन्तुलित दृष्टि देकर सारी स्थितियों को सद्भावना पूर्वक समझने का प्रयास करता है। इस युग का नाटककार पराधीन और ह्रासोन्मुख देश के वातावरण से दुःख और दुःखित होकर उसपर व्यंग्य या प्रहार नहीं करता, पर उसके व्यथा के लिए समुदाय प्रवृत्ति को अपनाता है। मानव-चेतना के विकास एवं उसका उन्नति का कामना में उदात्त भावनाओं को प्रतिष्ठा करता है, जिसके अन्तर्गत मानवायता, प्रातृत्व, नेह, त्याग आदि महान् आदर्श और नैतिक मूल्यों का समावेश था। वह उनके सामने का रास्ता साफ है, वह भारतेन्दु युग को मनःस्थिति में जाता हुआ व्यथा के संसार का निर्माण नहीं करता, वरन् व्यक्ति को, प्रत्येक क्षेत्र में, कार्यशील संसार का निर्माण करने का प्रेरणा देता है। जाघाओं के विनाश की अवश्य-भाविता का प्रतिपादन करता है तथा निःस्वार्थ कर्म करते जाने को प्रेरणा देता है। वैयक्तिक स्तर पर युगान विसंगतियों के विरुद्ध प्रतिक्रिया का भाव मरने के जिस संघर्ष को वह भोगता है, वही उसके नाटकों में प्रस्तुत हुआ है। सम्भवतः युग-परिवेश में उसने अनुभव किया होगा कि समूह भावना तो व्यक्तिगत विरोध को स्थिति में उत्पन्न हो ही जायगी, यदि प्रारम्भ में मुठ्ठी भर लोग हार्दिक रूप से अपनी स्थिति सुधारने, देश को स्वतन्त्र कराने के लिए बलिदान देंगे; एक दिन उनके कर्म अवश्य ही जन समाज को आकर्षित करेंगे, अतः वह सारी प्रतिक्रिया को कर्मरूप में प्रकट करता है, वैचारिक स्तर पर नहीं। परिवेश का समस्त विषमताओं से भविष्य की किसी सुखद कल्पना या सुखमय जीवन की आशा का स्वर उमरता है। इस आशावादी स्वर के मूल में अपना संस्कृति के पोषण और उससे दिशा-निर्देश लेने का आग्रहपूर्ण नाट्य साहित्य में व्याप्त है। जन समाज में हार्दिक शक्ति और गर्व का भाव मरने के लिए नाटककार गौरव गरिमामयी संस्कृति को सामने लाता है^१। नाटककार स्वयं वर्तमान स्थिति के कारणों को सौज व्यतीत में हो करता है जयशंकर प्रसाद ने विशाख की भूमिका में इतिहास के अनुशीलन का महत्व इसी आशय पर स्थापित किया था। दृष्टव्य— 'विशाख' की भूमिका (प्रथम संस्करण)।

और जावन के समस्त संघर्षों के लिए व्यक्त को दौन-हान स्थिति को समाप्त करने के लिए उसके पास एक महान् दार्शनिक आदर्श है, जो आपसी फुट, वैभक्त्य, स्वाध, अधिकार लालसा, पांड्यत्र, विलास-प्रियता, जाति भेदभाव, ऊंच-नाच आदि प्रश्नों से ऊपर उठाकर व्यक्त को प्रेम, त्याग, इमान्दारी आदि उदात्त आदर्शों को अपनाने और उनकी स्थापना करने की प्रेरणा देता है। इसी कारण एक और राष्ट्रीय जागृति के लिए उसने जीजसूई बाणों में उन धुर वारों के कर्मी और जावन को लिया, जिनोंने जीवनमयन्त देश के लिए संघर्ष किया और दूसरा और सामाजिक जागृति तथा अक्षय शक्ति के लिए सांस्कृतिक पुनरुत्थान के साथ मानविय सम्बन्धों को प्रतिष्ठित किया।

भारतेन्दु और प्रसाद ने क्रमशः 'नालदेवा' (१८८२) और 'राज्यश्री' (१८९२) लिखकर अपने युग की जिस चेतना को नाटकीय आयोजन का आधार बनाया वह षाठदशशतक की शब्दों में—'नालदेवा के बलिदान से देश स्वतन्त्र होता है किन्तु राज्यश्री के हृदय में की महानता से भारतीय संस्कृति विदेशों तक पहुंचता है नालदेवा में शौर्य और दृढ़ता है, राज्यश्री में करुणा और उदारता। भारतेन्दु युग का पुकार था-- नारा को पद से बाहर लाकर धर्म और जाति की रक्षा के लिए विधर्मीयों को शस्त्र द्वारा पराजित करना, किन्तु प्रसाद काल में गांधीवाद के प्रभाव में देश का मांग हुई शस्त्र युद्ध के स्थान पर अहिंसा का प्रचार करना।^१ किन्तु प्रसाद काल के नाटकों में अहिंसा का प्रचार उतना नहीं है, जितना कि जन-जन को देश पर, राष्ट्र का पुरदा और स्वतन्त्रता हेतु बलिदान हो जाने का आह्वान है। सन् २३-२४ में लिखा गया प्रसाद का 'कामना' नाटक प्रतीकों के माध्यम से पूर्ण राजनीतिक संघर्ष को प्रस्तुत कर गांधीवाद आदर्श की स्थापना करता है। नाटककार स्पष्ट स्वीकार करता है कि अपने अस्तित्व, अवस्था आदि से दुःख और कुपित होकर जिस राजतंत्र को भारतीयों ने स्वीकार

१ 'प्रसाद' जी के 'कामना', 'चन्द्रगुप्त' में यदि मानवता का प्रतिष्ठा का गई है तो 'राज्यश्री' में सांस्कृतिक गरिमा की।

२ षाठ दशशतक : 'हिन्दी नाटक: उद्भव और विकास', पृ० २१६

लिया था, उसी की आड़ में दुर्धन, अराधनों का सृष्टि हुई और शक्तिवश से बलशाली
 होकर यह राजतंत्र जनता की समस्या बन गया । इस समस्या के समाधान में उन्होंने
 गांधी दर्शन का आधार लेकर बताया कि राजतंत्र को निबेल बनाने के लिए व्यक्ति
 को आत्मसंयम और आत्मशक्ति का पाठ पढ़ाना होगा तथा 'जियो और जाने दो'
 के सिद्धान्त को मानना होगा । हिंसा के बदले हिंसा और धृष्टता के बदले धृष्टता
 देकर इस समस्या का समाधान नहीं हो सकता । पर उसके लिए व्यक्ति में अन्तोन,
 दुरुष्ठा, विवेक, जैसा सदृष्टियाँ और प्रेम, न्याय, ममता तथा विश्वास जैसा अभावनाई
 मरनी होगी । मारतेन्दु की तरह प्रसाद में वह क्षीम, ग्लानि, पीड़ा और दुःख, समय
 बीत जाने का निराशा का भाव नहीं है, पर धैर्य और अनशीलता से सारा अव्यवस्था
 को समुल नष्ट करने की प्रवृत्ति है । गांधी जी ने आचार दर्शन के प्रवर्तन में व्यक्ति की
 भावना और क्रियाशुद्धि पर बड़ा बल दिया था । वे मानते थे कि सच्चा सत्याग्रह,
 सही अर्थों में साधक हुआ करता है और उसके लिए दुनियाँ में युद्ध भी असम्भव नहीं
 होता । प्रसाद युग के प्रायः सभी उल्लेखनीय नाटकों के नायक इसी आधार पर मुठभार
 साथियों के साथ हुए और यवनों से झूझते होते हैं, उनके सामने उनका उद्देश्य है और
 वे उसके लिए क्रियाशील है, फिर चाहे प्राण ब जाये या जो हो, सहायता मिले अथवा
 नहीं, उन्हें इसकी चिन्ता नहीं है । 'प्रसाद' के 'चन्द्रगुप्त' (२८), 'चन्द्रगुप्त' (३१)
 केचनपाण्डेय का 'महात्मा ईसा' (१९२२) जगन्नाथ मिश्रिन्द का 'प्रताप प्रतिज्ञा' (१९२८)
 उदयशंकर मट्ट का 'दाहद अथवा सिन्धु पत्तन' (१९३४) गोविन्ददास का 'हर्ष' (१९३५),
 जैसे नाटकों के नायक देश के लिए बलिदान होने का संकल्प लेकर चलते हैं । नाटककार
 सरकार से अथवा कहीं और से सहायता की अपेक्षा करने के बदले देश के लिए आत्मत्याग
 सर्वस्व निह्तावर बन करने की भावना को जगाना चाहता है । जन-जन में राष्ट्रीय
 भावना के उदय की कामना के दृष्ट में वह कहीं 'महात्मा ईसा' में 'स्वाधीनता हमारा
 माता है ' या ' है प्राण प्यारा सन्देश हमारा', 'दाहद अथवा सिन्धु पत्तन' में
 'उठी वीर भारतमाता के माँ ने तुम्हें पुकारा है', 'चन्द्रगुप्त' में 'हिमाद्रिद्विगुं श्रुं से
 प्रबुद्ध शुद्ध भारती स्वयं प्रभाव समुज्ज्वला स्वतन्त्रता पुकारती' और विदेशी कानैलिया
 द्वारा 'अरुण यह मधुमय देश हमारा' जैसे गीतों द्वारा जागरण संदेश भरता है और
 कहीं आम्बोक, बंधुवर्मा सूर्य, परम्भार जादि-जादि वीरों को बलिदान गाथा से जन

समाज को उद्देजित करने के अन्त को भोगता है । कहीं कारिगों द्वारा बैर-धर्मों का जीवन रक्षा के लिए अन्नवस्त्र मांगना, सेवा सुश्रुता करने का कल्पना कर देश-भक्ति का प्रचार करता है । राजतंत्र को, वीरों के समन्वित प्रयास में, नष्ट करने के बाद प्रसाद जो 'कामना', 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त' को विन्दता : 'हर्ष' में प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से प्रजातंत्र का स्थापना का समाधान देते हैं, जिससे जनता के हित में मन्त्रिमण्डल शासन कर लें । प्रसाद युग मारकेण्डेय युग का हिन्दू राष्ट्रायता से कहीं आगे बढ़कर 'वसुधैव कुटुम्बकम्' भाव का स्थापना करता है । इस भावना के निमित्त कमी नाटककार 'चन्द्रगुप्त' में "..... दो बालु का पुण कगारों के बीच स्कान्मिठ स्त्रीतस्विनी का रहना आवश्यक मानता है और कमी जातिगत भावनाओं को समाप्त करने के लिए 'स्कन्दगुप्त' और 'चन्द्रगुप्त' में मानवता और उत्पलम्भान का कसौटी का आदर्श रखता है । कमी दृष्टान्तित्त चाणक्य को माध्यम बनाकर स्थापित करता है कि "राज्य किंवा का नहीं सुशासन का है । जिसको सङ्ग प्रभा में विजय का आलोक चमकेगा, वही वीर्य्य है । उसी का पुजा होगा ।" कमी 'स्कन्दगुप्त' में कुशासन का अन्त करना व्यक्त का धर्म और कर्तव्य मानता है ।^३ इसी प्रकार 'कालिदास' में समाज और युग के बहुमुखी संघर्ष उभर आये हैं । राज्यों का संघर्ष, धर्म का संघर्ष, समाज का संघर्ष, परिवारों का संघर्ष आदि । और इन सब के समाधान स्वल्प नाटक मानवतावादी प्रेम और त्याग का सिद्धांत रखता है ।

प्रसाद जो सूक्ष्म अनुश्रुतियों के सफल चितेरा हैं । उन्होंने अनुभव किया होगा कि व्यक्ति की आत्मा को शक्ति देना उसके परिवेश में अनिवार्य है और यह शक्ति अपना संस्कृति, अपने गौरवमय अतीत से मिलती है । अपनी संस्कृति में गहरो जात्या रहने के कारण वे यह सहन नहीं कर सकते थे कि पश्चिम की संस्कृति, भाषा, सम्यता और

१ 'चन्द्रगुप्त' (१२ वां संस्करण), पृ० १६४

२ " " " " पृ० १७१

३ 'स्कन्दगुप्त', पृ० ४

विचारधारा के लिए व हम अपना सब कुछ छोड़ दें। वैयक्तिक पराजय या सांस्कृतिक संकट को अनुभूत कर उन्होंने देवनागरी वाणी में उसे नाटकाय आयोजन में प्रस्तुत किया और परिणाम का उतना हा लेना श्रेयस्कर समझा जितना हमारे परिवेश में हादिक हो, हमारा अपना चिन्तन के अनुकूल हो, आरोपित या बाह्य नहीं। अपना संस्कृति की रक्षा के लिए तरुणान समाज में प्रस्तुत नारा संघर्ष को समस्त स्थितियों का समाधान उन्होंने इसी सांस्कृतिक परिवेश में दिया। नवान विचारानुकूल भारतीय विचारधारा को सिद्ध कर, उसपर गर्व करने का स्थिति का निर्माण किया तथा भारतीयता के स्वर को ऊंचा रखा। प्रसाद जी का यह इन्द्रात्मक प्रयास नाटकीय आयोजन में आरोपित नहीं, अस्तित्वगत है, इसी कारण, उनके नाटकों में प्रस्तुत संघर्ष बुद्धि अनुभूति के स्तर का है। 'एक घुंटे' (१९२६-३०) में मुक्त प्रेम के प्रधान को लिया गया है। मुक्त प्रेम के रूप और उसका उच्चरुलता पर प्रकाश डालते हुए प्रेम में एक निष्ठता के सिद्धांत का प्रतिपादन करता है। स्वप्न के माध्यम से प्रेम के आदर्श को व्यक्त करता है। 'असंख्य जावनों का बुझ-भुंदा में अपने चिर-संरिचित को सौज निकालना और किसी शीतल झापा में बैठकर दो घुंटे पाना और पिलाना'। और इस आधार के आधार पर मानता है कि अनिष्ठता के अभाव में प्रेम उच्चरुल हो जाता है, जो भारतीय संस्कृति के प्रतिकूल है। नवानता के आग्रह में वह 'चन्द्रगुप्ते' में अन्तर्जातीय विवाह तक का समर्थन करता है, किन्तु उसके लिए मां-बाप के आशीर्वाद को अनिवार्य इति मी रखता है। एक दूसरे नाटक 'धुवस्वामिनी' (१९३३) में अचानक प्रेम पर बना स्या प्रकट करते हुए शहराज जैसे बंचक प्रवृत्ति वाले पुरुष को प्रस्तुत करता है, जिसके लिए एक तीसरी चन्दा को रस लेना असम्भव बात नहीं। वस्तुतः उसके सामने नारी के प्रेम में सर्वस्व समर्पण का प्रवृत्ति और पुरुष के हल से उत्पन्न जिस संघर्ष का कल्पना थी, उसी को अनुभूति में वह प्रेम विवाह का समर्थन नहीं करता, क्योंकि वह मानता है कि प्रेम में कुछ मिलता है तो निराशा ! निष्पीड़न ! और उन्हास !^२

१ जयशंकर प्रसाद : 'एक घुंटे', पृ० ३७

२ 'धुवस्वामिनी', पृ० ५४

नारी स्वातन्त्र्य, नारी-पुरुष के सम्बन्ध, विधवा-विवाह, कलाक आदि युग के ज्वलन्त संघर्ष प्रश्न 'ध्रुवस्वामिनी' की नाटकाय परियोजना में संयोजित हैं। शिक्षा के प्रभाव में नारा अपने परिवारों के प्रति सजग होकर पुरुष के मनमाने व्यवहार से विरोध रख रही थी। समाज के इस अन्त के प्रत्युत्तर में प्रताप जी ने बताया कि माताय भावना में विवाह एक प्रतीका है, जिसमें दम्पति परस्पर का सहायता और परस्पर सहयोग का सम्बल लेकर साथ चलते हैं, अन्यथा विवाह विवाह न रहकर खेल हो जाता है। आध्यात्मिक सम्यक्ता के प्रभाव में नात-नात पर सम्बन्ध-विच्छेद हो, यहाँ अपने परिवेश में श्लेष नहीं माना जाये, अतः विवाह को त्यागकर देने के लिए उन्होंने यह सिद्धांत रखा कि माता-पिता के प्रमाण के कारण धर्म विवाह केवल परस्पर श्रेष्ठ से ही नहीं हुआ सकते। उसके लिए कुछ टोप कारण होने चाहिए। विधवा विवाह का समर्थन भी उन्होंने दिया। इस तरह प्रताप जी विवाह संस्था की शक्तिवादिता और विषमताओं पर नाराजी के परिप्रेक्ष्य में प्रहार तो करते हैं, किन्तु नितान्त अजनबी सिद्धांत प्रस्तुत नहीं करते। सुधार का कामना में पश्चिम के अनुमानकरण के समर्थक वे नहीं हैं। साथ ही सा ज्ञेयता का रक्षा में शक्तिवादी बन जाना भी उन्हें प्रिय नहीं।

धार्मिक संघर्ष की तीव्रता की अनुसूचितरूप अभिव्यक्ति 'जनमेजय का नागपक्ष' (२६) में हुई। यद्यपि उनके शेष नाटकों में भी यह संघर्ष है, पर इसमें विशेष रूप से पुरा कथा का आधार हो आर्यों-अवार्यों के संघर्ष का पौराणिक तथ्य है। उन्होंने अनुभव किया कि हिन्दु और मुस्लिम दो जातियों का संघर्ष विदेशी साम्राज्य के लिए लाभप्रद होगा, तथा राष्ट्रीय चेतना असादपूर्ण हो उठेगा। इस सम्भावित स्थिति से बचाव के लिए उन्होंने प्रतिहिंसा की कल्पना और अहिंसासुमुक्ति में परिवर्तित करने का आदर्श रखा। जातिगत धर्मों की अपेक्षा व्यक्ति को स्नेह, ममता और मानवता का धर्म मानने का सुझाव दिया। इसी तरह उग्र जी ने भी 'महात्मा ईसा' में धार्मिक वैभिन्य को प्रेम से पाटने का आदर्श दे रखा।

प्रथम विश्वयुद्ध के बाद सारा चिन्तन मा नया रूप लेता है । सन् १९१४-१८ के उस महायुद्ध के दुपरिणामों को देखकर सर्वत्र यह आवाज़ उठा था कि हमें कुछ ऐसा करना चाहिए, जिससे राष्ट्रों का संघर्ष कम हो । दुनिया युद्ध से विराम पाकर शान्ति-सुख भोग सके । इस उद्देश्य से 'लोग आक्र नेशनस' का स्थापना हो चुका था, जिस की लालक़ान्ति दूर ज़ार का तख्ता फ़्लट चुकी था, जिस कारण प्रसाद-दीर्घकालीन नाटकों पर विशेष प्रभाव डालने वाला विचारधारा साम्यवाद का जन्म हुआ था । सामाजिक विषमता तथा शान्ति का कामना यथार्थ के मुठठकों के अतिरिक्त मा कोई चेतना था है, इस विचार को जन्म दिया, और मार्क्स पदार्थों की अपेक्षा मूल सत्य को अधिक महत्ता दी । नाटकों में इस चिन्तन-धारा से जीवन के सुखमय मूल्यों को महत्त्व देने तथा मानव जीवन के आन्तरिक पक्ष का उद्घाटन करने का आग्रह हुआ । वास्तविक आनन्द का आधार आन्तरिक सुख माना गया तथा विचार गया कि मानव चेतना तब तक मटकती रहेगी जब तक वह शाश्वत, चिरन्तन सत्य अथवा आनन्द को नहीं प्राप्त कर लेता । परिणाम से साथ आने वाली विचारधारा रोमान्टिसिज़्म -- जो ब शीला, बायरन, काट्स और वॉल्सवर्थ द्वारा प्राचीन के विरोध में उफ़नी था, अपने साथ उदार मानवतावाद तथा मुक्त और स्वच्छन्द अभिव्यक्ति प्रणाली को लेकर चला । अस्तित्ववाद प्रवृत्ति ने अतीत, भविष्य, कल्पना तथा अलौकिकता के अन्तर्लोक में रमने योग्य मनोनुकूल भावभूमि दी । चिन्तनपक्ष को इस आदर्शवाद, अस्तित्ववाद प्रवृत्ति एवं भारतीय उपनिषद् तथा शैवदर्शन में उपलब्ध आनन्द को विराट चेतना नाट्यकार प्रसाद को जीवन-दृष्टि का निर्माण करता है । इस सम्पूर्ण जीवन-दृष्टि को अभिव्यक्ति बड़े ही मार्मिक रूप में उनके नाटकों में व्यक्त हुई । आदर्श और अलौकिकता की अभिव्यक्ति का आयोजन, भारतीय नाट्याचार्यों द्वारा प्रतिपादित उदात्त तथा आदर्श सिद्धांतों के मूल स्वर्ण पर है तथा दर्शन के आनन्दवाद का साहित्यिक रूपान्तर रस में व्यंजित है । यह चिन्तन नाटकों में जिस संघर्ष को जन्म देता है, वह विशेष रूप से मानव जीवन की व्याख्या, कल्याणकारी शुभ तथा सज्जात्मक मूल्यों के स्थापत्य में अन्तर्निहित है ।

नाट्यकार की अन्तश्चेतना दार्शनिक परिप्रेक्ष्य में अभिन्नत्व स्थापित करने के संघर्ष को लेती है । वैसे यदि प्रसाद जी के नाटकों से यथार्थ जगत् की अन्तःस्थितियों को

निर्काल दिया जाय तो भा सम्पूर्ण नाटक जैसे-जैसे जिन्हीं चिरन्तन संघर्षों का लोच, शिव और सुन्दर है किता। निर्णयात्मक संघर्ष का उत्पन्न होना नाटकाय प्रस्तुत करेगा जितना अपने व्यय में भागतक है। दार्शनिक वरातल पर इन नाटकों का संघर्ष यह दिखाता है कि जीवन के कर्मयोग में व्यक्ति को नहीं से दुष्टा नहीं मिलता। उसका अन्त नियति से है जो उसपर हावा होने का प्रयास करता है, पर व्यक्त नियति को सब दुष्ट मानकर कर्महान नहीं हो जाता। यह कार्यशालता प्रसाद के नाटकों में राष्ट्रीयता के संघर्ष में पारणत हो जाता है। स्वा-पुरुष, प्रेरणा और चित्, के रूप में संघर्ष का सम्पूर्णता में जगत का अभिव्यक्ति होता है। स्वा-तरह उच्च और अधम, देवत्व और राक्षसत्व के बीच अन्त जगत में चला करता है। चन्द्रगुप्त की उदात्ता और राक्षस की अनुदात्ता, चन्द्रगुप्त का त्याग, उरुगुप्त का महत्वाकांक्षा, अलका का देशभक्ति, जामिनी का देशद्रोह जाद होता। तरह अन्त को प्रस्तुत करते हैं। अन्तर्गत के कृष्णवैश्व (अव्यक्ततावाद) तथा मनोवैज्ञानिक दृष्टि-कोण के कारण इन नाटकों में व्यक्ति के अन्तर्गत तथा सुप्त मनोभावों के उद्घाटन से अन्तर्गत को अभिव्यक्ति को प्रधानता मिला और व्यक्ति वाक्य पर बल दिया गया।

इस तरह के प्रसाद जो ने नाटकाय आयोजना में एक और यथार्थ जगत के अन्तों को लिया तो दूसरा और युग चिन्तन के प्रभाव में जिन्हीं चिरन्तन संघर्षों को। फलस्वरूप अन्त-सामयिक संवेदनशैलता सुप्त भाव-भूमि पर प्रस्तुत हो सका। जीवन जगत के संघर्ष का परिकल्पना में स्व-विधान भारतीय-द्वारा दिये गये प्रयोगों का सुव्यवस्था नवीनीकरण है। पश्चिमी स्व पूर्वा नाट्य-नियमों का सुविधानुसार समन्वय कर कहा अधिक स्वाभाविक और उपयुक्त माध्यम का निर्माण नाटककार करता है। प्राचीन शास्त्रीय शैलियों का तिरस्कार करता है, कलतः नाँदा, बुझार, प्रस्तावना और वर्णित विषयों को दिखाने वाले गर्मांक, प्रवेशक और विष्कम्भक अनावश्यक मान लिए जाते हैं। भरतवाक्य का प्रयोग भी बाद में नहीं रहा। पश्चिमी अर्थ में संघर्ष का भारतीय प्रयत्नावस्था या कार्यावस्थाओं से समन्वय कर संघर्ष को नाटकाय विकास

के केन्द्र में रखा तथा कथावस्तु से अधिक महत्व चरित्र-चित्रण पर दिया । इसी तरह नवीनता के आग्रह में दूरय योजना, जंक-विभाजन को पश्चिमी पद्धति के साथ लम्बे मायुक्ततापूर्ण चर्चा कथन को नाटकों में समाज मिलता है । भारतीय परम्परा में 'सुध्य' शैली का प्रयोग भी वे करते हैं और पश्चिमी परम्परा में 'वर्जित दृश्य' का प्रयोग भी । तात्पर्य यह कि प्रसाद जी ने अपने नाटकों का अन्तरंग तो भारतीय परम्परा में पश्चिम के संघर्ष तथा चरित्र-चित्रण के समन्वय में रखा है। रखा और उसके बहिरंग को अधिकांशतः बदल दिया । समन्वय के इस संघर्ष में वे तब यह मानकर चले कि अपना सब कुछ नये के लिए छोड़ नहीं देना चाहिये, पश्चिम ने भी अपना सब कुछ लौकर नये को नहीं पाया । विनिरासों के संघर्ष में समन्वयात्मक दृष्टिकोण को स्थापना प्रसाद जी के नाटकों में आद्यन्त हुई है, जो एक प्रकार से युग के अत्यन्त प्रमुख चरित्र का अत्यन्त सन्तुलित स्वरूप है । जेरे प्रसाद ही इस युग के सर्वाधिक प्रतिभाशाली नाटककार रहे । सुक्ष्म अनुभूति के व्यापक आयाम में वे सब को समाहित कर चलते हैं । उन जैसा कोई मननशील और अध्ययनशील लेखक नहीं हुआ जो अपने उद्योग से इस दुर्दिशादी युग, शिक्षित समुदाय के सामने कोई नवीन वस्तु रखता^१ । प्रसाद जी का ऐतिहासिक परम्परा से हटकर यथार्थवादी परम्परा में नाटक के नाम पर काफी लिखा गया पर जिसमें अधिकांशतः समाज का यथार्थ उपन्यास जैसी विस्तृतता और गंभीरता के साथ प्रस्तुत हुआ है । इसी कारण वे नाट्य की दृष्टि से नितान्त असफल रचनाएं हैं । इन नाटकों में नाटक का कलात्मक आवश्यकता पर ध्यान नहीं दिया जाता । प्रसाद जी ने जिस आदर्शवाद और स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति को नाटकों में अपनाया था, उसका विरोध उन्होंने के समय के नाटककारों ने यथार्थ को प्रधानता देकर, सामाजिक कथानकों के आवार पर किया जो कि लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों से जल धारा का निर्माण करता है । मिश्र जी के प्रारम्भिक नाटक यद्यपि १९२६-३३ के बीच प्रकाश में आ गये थे, पर अपनी अमिष्यवित तथा अमिष्यजना में इस युग के नाटकों से मेल नहीं खाते, अतः उनका विवेचन प्रसादोत्तरकाल में किया जाना अनुचित न होगा । शेष नाटकों में समाज का उन विषमताओं का नाटकीय रूपान्तर करने का प्रयास है, जो जब्बे प्रतिष्ठित शांतिप्रिय

१ डा० सीमनाथ गुप्त : 'हिन्दी नाट्य साहित्य का विकास', पृ० २०६

नता को खूब था और राजस्वलाभ के कारण में रहने के लिए वाध्य करता है। किसानों की अपेक्षा, ग़रीबी, अज्ञान, अंधे में डूबे उनका दान-दान विनाश, दान-दान न्यायवाह्य का अन्याय, धार्मिक अंधविश्वास, आदि विद्वत्ताओं को लेकर महान् उपन्यास प्रेमचन्द ने 'संग्राम' (१९२२) लिखा। कहना न होगा अपने जीवन में यह एक लघु उपन्यास है, और प्रेमचन्द के उपन्यासों का विषय इसमें अभिव्यक्त है। विधवा-विवाह अकुतोद्धार का समर्थन-असमर्थन करने वालों के बीच संघर्ष का कल्पना पर घनानन्द बहुगुणा ने 'समाज' (१९३५) तो लिखा पर जिस को-कल्पना को नाटकीय कहा जा सके, वैसे संघर्ष तत्त्व का उभाव यहाँ भी है। दोनों ही नाटकों में कुप्रवृत्ति वाले पात्र अन्ति में क्षमा याचना करते हुए सद्प्रवृत्ति वालों से समझौता कर लेते हैं। 'प्रेम की वेदा' (१९३३) में प्रेमचन्द ने, अन्तिर्जातीय विवाह के, जिस युग प्रश्न को नाटकीय परिकल्पना का आधार बनाया, उसमें उनका वैयक्तिक संघर्ष अवश्य ही उभर कर आया है। इस उन्मूल में उनका सुधारवादी हृदय जहाँ धर्म का लड़वा-लड़की और संकीर्णता को मूलतः मिटाने का प्रयास करता है, वहाँ उनका भारतीय संस्कार संकीर्ण भी करता है। इसी कारण एक ईसाई लड़की का शादी में हिन्दु लड़के से नहीं करवा पाते और त्याग का आदर्श रखकर अपनी बात अनिर्णयित छोड़ देते हैं।

भारतेन्दु युग में प्रहसनों को जो परम्परा चला था वह उस युग में भी जीवित रहा। जी०पी० श्रीवास्तव, बट्टीनाथ मट्ट, देवन शर्मा 'उग्र' ने सामाजिक कुरातियों, शिक्षा के कुप्रभाव, भोग आदि कुप्रवृत्तियों को व्यंग्यात्मक रूप में प्रहसनों में प्रस्तुत किया। 'गड़बड़फाला' (१९१६) में व्यवित को कामुक प्रवृत्ति पर व्यंग्य है। 'विवाह विज्ञापन' (१९२७) में नाटककार, नाटकीय व्यंग्य के रूप में सुसुसुत दुल्हन को घर लाकर, कुत्ता दिखाकर, वृद्धों को विवाह लालसा और कामुक प्रवृत्ति का हाथ उड़ाता है, तो 'मिस अमेरिकन' में पश्चिमी सम्यता एवं आचरण के प्रति उपहास रूप में अपनी प्रतिस्पर्धा को प्रकट करता है। सम्पादक, अध्यापक, सुधारक एवं प्रचारक की मनोवृत्तियों के प्रति विद्रोह, 'चार बैचारे' में स्थान पाता है। सुदर्शन के 'बानेरी मैजिस्ट्रेट' (१९२६) में अल्पबुद्धि, अशिक्षित एवं सरकारी पिछड़े बानेरी मैजिस्ट्रेट का स्वाधीन सिद्धि के लिए न्याय का गला घोटना नाटकीय परिकल्पना का आधार है। इस युग के अन्य ४ अनेक प्रहसनों में विधुर और बुद्ध की विवाह कामना, वकीलों तथा डाक्टरों के

धनोपार्जन के कुत्सित ढंग, नये फेशन के प्रेम-प्रेमिका, ब्राह्मणों का पातण्ड, जाधुओं का व्यभिचार आदि वस्तु का आधार बने ।

ये प्रहसन प्रायः रंगमंच के लिए लिखे गए थे और रंगमंच की गम्भीर वस्तु को प्रस्तुत करने का स्थिति में नहीं था । यह नृत्य है कि ये समा प्रहसन सामाजिक स्थिति के प्रति नाट्यकार का अन्तिम था, उसका सज्जनात्मक संघर्ष था, पर ~~क्राश्रक में~~ ~~संघर्ष~~ पर नाटक में सज्जनात्मक संघर्ष के साथ नाटकीय संघर्ष का मा जैसा होता है । केवल रंगमंच पर सुरुचिमान वर्ग का मनोरंजन कर इस युग के ये नाटक समाज का जितना यथार्थ चित्र प्रस्तुत करते हैं, संघर्ष का दृष्टि से उतना ही सतर्क प्राप्त हो देते हैं । रंगमंच होने के कारण इनमें केवल नाट्य सम्भावना का संघर्ष है, जिसे अतिरंजित स्थितियों तथा विस्फोटक उतार-चढ़ाव से व्यक्त किया जा है ।

प्रसाद के अत्यन्त उदात्त नाटक और प्रहसनों आदि को यह शैली, दोनों नाट्य रूप साथ-साथ चले रहे । इन दोनों नाट्य रूपों से सम्पृक्त, विन्तु विन्दा ज्यों में परिष्कृत नाट्य का एक नया रूप विकास के लिए संघर्ष रत होता है । देखा जाय तो यह नाट्य रूप भारतीयकाल के हा यथाध्यादी नाटकों से प्रेमचन्द आदि के यथाध्यादी भावुकतापूर्ण नाटकों से गुजरता हुआ, अपनी नारायण मिश्र और उनके परवर्ती नाटकों में निश्चित स्पाकार लेने के सज्जनात्मक प्रयास का शृंखला है । जो युग बेतना के व्यास आयाम को ग्रहण कर अभिव्यक्ति के परिप्रेक्ष्य में मा नया हिस्सेबिधि के विकास में प्रयत्नशील होता है ।

प्रसादोदरकाल

प्रसाद युग की प्रवृत्ति राष्ट्रीय जाग्रति के साथ सांस्कृतिक पुनरुत्थान के संदेश को लेकर चली थी, जिसमें आदर्श का इतना महनीय चित्र बर्णित गया कि वह यथार्थ जीवन से भिन्न हो गया, और राष्ट्रीयता की ऐसी प्रबल शक्ति बही कि सामाजिक यथार्थ लुप्त प्रायः होकर रह गया । राष्ट्र प्रेम जगाने तथा मानवता का संदेश देने का वह अभियान, प्रसादोदर काल से उन स्थितियों को प्रस्तुत करने में व्यस्त हो जाता है, जिनके कारण हमारी वर्तमान दशा हुई । धीरे-धीरे जगत का सारा संघर्ष स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद दो मुख्य रूपों-- जायिक--राजनीतिक, और सेक्स-- में अन्तिमभूत हो

जाता है। युग-समाज का यह व्यवस्था, नाश्वर्य और धर्म, व्यक्ति और समाज के संबंध का आधार लेकर अनेक आध्यात्मों में प्रस्तुत होता है। समाज और व्यक्ति इस युग में जाकर ख-बूझने के प्रति समझदार न रहकर संबंध का कारण बनते हैं। यहाँ तक आते-आते वे सारा समाज जो धीरे-धीरे पुनर्जागरण दाह से उभर रहा था, सामाजिक संबंधों की जटिल और नाडु बनाता है। नई शिक्षा के परिणाम दृष्टिगोचर होने लगते हैं, आर्थिक विकास का ताड़ से तावृत्त होता जाता है और राजनैतिक वैषम्यपूर्ण अन्तरण आमने जाता है। इस समय युग दृष्टि की किन्हीं परिवर्तनों के उत्क्रम से गुजर रहा था। आदित्य का अन्य विचारों में छायावादों रोमान्टिक प्रवृत्ति का प्रतिकार या मार्क्सवाद विचार-धारा में परिवर्तन हो रहा था। स्वतंत्रता, एकता, प्रावृत्त के आदर्श महत्वपूर्ण सिद्ध होने लगे थे, फलस्वरूप जीवनार्थ शास्त्र तथा सामाजिक विचारों में, रोमान्टिक प्रवृत्ति से, व्यक्ति का समस्याओं को आदर्श के परिप्रेक्ष्य में सुलझाने का प्रयास बेकार तथा अव्यवहारिक सिद्ध होता है। स्वयं लोक के त्याग और यथार्थ को मुक्ति के स्पर्श से वैज्ञानिक समाचारों की आवश्यकता महसूस की जाती है। दूसरा और पारश्चात्य विचारों तथा वैज्ञानिक सौर्जों, सामाजिक समाचारों तथा वैज्ञानिक चेतना के कारण जीवन मूल्यों को सौज करने के लिए तर्क संगत वैज्ञानिक आधार सौजे जाते हैं। इसी समय नैतिक आदर्शों का पोस्टमार्टम हो रहा था। प्राचीनता के प्रति विद्रोही आवाज उठाने वाले जान स्टुअर्ट मिल ने जीवन का नई व्यवस्था प्रारम्भ की। बुद्धि और तर्क से जीवन मूल्यों को मरखते और नारा का वकालत करते हुए उसके लिए पुरुषोचित अधिकारों की मांग का प्रस्ताव रखा। हार्विन का विद्यासवाद, मार्क्स का नैतिक समावाद, हेगेल का जीवनवाद, फ्रायड का यौन विश्वास, नीत्शे, शपेनहॉवर का व्यक्तित्ववाद, जीवन का नई परिभाषा प्रस्तुत कर रहे थे। हार्विन ने सभी जीवों का एक ही प्राण शक्ति से विद्या माना तथा 'सुयोग्य का पोषण' जैसे सिद्धान्तों की स्थापना की। पहले सिद्धान्त ने व्यक्ति के सारे विकास और विनाश का उत्तरदायी समाज को माना, क्योंकि अनुष्य को सकलता यदि वंश तथा वातावरण पर निर्भर है तो ये दोनों बार्ते सामाजिक पहलू हैं। दूसरे सिद्धान्त ने ईश्वर की सत्ता पर सन्देह और अविश्वास प्रकट किया। यदि

वर्तमान के बाद कुछ भा नहीं है जो व्यक्ति को इसा सा जगत् को दूर करना है, के विचार ने व्यक्ति को अस्तित्व का प्रतियोगिता में प्रवृत्त किया । उन नये आन्दोलनों ने व्यक्ति को ज्योंपरिता लिख करने का प्रयास किया । नाटकों ने शोषक और शोषित वर्ग असाक्षर वर्गों को समाज-व्यवस्था में प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया । नाटकों ने वैयक्तिक जीवन का गहिरा कुंठाओं का और आत्मनिर्वाणिकता का, ये जगत् को आधुनिक मूल के प में बाधित किया और जगत के निमित्त नारा और मुक्त को आत्मनिर्वाणिकता प्रदान करना आवश्यक माना ।

उन समय तक पश्चिमी नाट्य जगत् में इब्सेन तथा शॉ का शासन हो चुका था । इन बुद्धिवादी नाटककारों ने प्रचलित आनाजिक विचारों और परम्पराओं पर प्रहार किया था । ये मार्क्सवाद विचारधारा को लेकर नहीं चले । मार्क्सवाद केवल स्वतन्त्रता का प्रयास करता है कि सर्वकारा वर्ग का विषय घोषित का जाये, किन्तु फ्रेडरिख एंगेल्सवाद से प्रभावित नाटककार स्वतन्त्र समाज का कल्पना करता है, जो सिद्धिप्राप्त होगा । इब्सेन का यह बुद्धिवाद, अपने हावावाले में, भारत में अनन्यभाषा, कुछ तो यहां हो रहे आधुनिक विचारों का परम्परा में और कुछ ओज़ो पड़े-लिखे लेखकों के द्वारा जो पश्चिम में प्रभावित हो, वहां का विचारधाराओं को अपने यहां लाना चाहते थे । इन सब विचारधाराओं का प्रमुख प्रभाव यह पड़ा कि ऐतिहासिक कथा, उदात्त मानवीय संवेदना तथा आदर्श का उद्घाटन का गया । प्रिय यथार्थवाद को लेकर ये नाटककार चले, उससे धीरे-धीरे आधुनिक यथार्थवाद का स्वरूप को प्रभावित मिली, सत्य व्यक्ति की अनुमति क्षेत्र तक सामित हो गया और उसे अधिक से अधिक वास्तुपरक बनाने का प्रयास होता रहा । सत्य के विघटन से बचने का प्रस्ताव रखा गया । जीवन जगत् को विषमताओं के, कलाकाय या गौन्दर्यवाद के निष्पाकरण का त्याग कर, नग्न चित्रण का और इन नाटककारों ने विशेष ध्यान दिया । कृत्रिम भावुकता और मार्मिकता का त्याग, नग्न क्लृवाहट और विद्रुपताओं के चित्रण में, तर्क और बौद्धिकता लेने लगता है । वास्तव में यथार्थवाद नाटककारों ने जीवन का जो

दुःख दुःख था, अतंगत था, पाँच वर्ष वैषम्य का प्रताप था उस पक्ष को लिया तथा जीवन के सौन्दर्य पक्षको छोड़ दिया। जीवन के इस प्रस्तुत किये जाते गत्य व के विषय में इसका कहना था कि यदि प्रेक्षक रंगमंच पर इस यथार्थ को नहीं देखना चाहते तो उन्हें पहले समाज को बदलना होगा। इस युग के नाटककार का परिवारम्भ अन्तः, मानव जीवन तथा समाज का अंतियों के मूल का अनुन्धान तथा उसके समाधान के रूप में जीवन का नयी मान्यताओं का आवृत्ति-आवृत्ति का है। जीवन को बहारदासों के चारों ओर घूम जाना नाटककार का अमाष्ट नहीं रहा, वरन् उसके मातर पुकार जो यथार्थ है, उसे प्रकट करना है। उसका उद्देश्य है^१। नाटककार ने इस युग में यह अनुभव किया कि व्यक्ति के जीवन पर देश और काल की सन्न्याओं का या संघर्षों का जो प्रभाव पड़ता है, उसको स्तिष्ठान के महान् चरित्रों के माध्यम से व्यक्त नहीं किया जा सकता। इस कारण उसने ऐसे चरित्रों को अवतारणा की जिनके हृदय का धड़कन हमारे हृदय को धड़कन के साथ मिल सके। यथार्थ के जाग्रह के प्रभावित नाटककार अधिक-से-अधिक उपयुक्त माध्यम की तलाश में नित नवान् प्रयोग करता है। भारतीय नाट्य सिद्धान्त इस स्वल्प के अनुपयुक्त मानकर छोड़ दिये जाते हैं तथा गीत, स्वात आदि का प्रयोग अवामाधिक मानकर परित्याग कर दिया जाता है। यथार्थ के जाग्रह का कारण इन नाटककारों ने किसी क्रांति को जन्म देना नहीं माना, बल्कि जो कुछ वे अनुभव करते हैं या देखते हैं, उस यथार्थ को ज्यों-का-त्यों जनानदारों के साथ प्रस्तुत करना ही अपना उद्देश्य^२ है, यथवा कोई ऐसा नाटक लिखना, जिसमें कोई अव्युत्तर बेनकाब कर दी गई हो, कोई घिनौना नागुर साफ़ करके दिखा दिया गया हो।

-
- १ लक्ष्मीनारायण मिश्र : 'राधास का मंदिर', पृ० ७
 २ " : 'सन्धासी' (भुमिका), पृ० २
 ३ " : " " " पृ० २-३
 ४ " : " " " पृ० ७
 ५ लक्ष्मीनारायणलाल : 'पर्वत के पीछे' संग्रह की भुमिका

उस तरह सामाजिक परिवेश में उठने वाला सम. यात्री को यथार्थ के धरातल पर ग्रहण कर उनका बौद्धिक विश्लेषण प्रस्तुत किया जाने लगा । मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की प्रवृत्ति ने व्यक्ति जीवन का सन्निहित भाव प्रस्तुत कर व्यक्ति-मन के आत-प्राति-घातों को सामने रखा । जीवन और मृत्यु को ग्रहण करने का यह दृष्टि अनाना-रायण मित्र के नाटकों से प्राप्त होकर आज तक बला आ रहा है । पर इसमें संदेह नहीं कि समय-समय पर जो किन्हीं नये जीवन दर्शनों ने भा. प्रभावित किया/किन्हीं नये मा. व्यक्तियों की शोध में वह प्रयोगात्मक रूप अपना लेता है । यह मा. सत्य है कि यथार्थ का औपचारिक अधिक आग्रह उसे नित नवीनता की ओर प्रेरित करता है और इस गतिक्रम में अपने सारे अन्तस् को वह समि-दरुत उग के अन्तर्गत कर अन्तर्गता नहीं पाता । यथार्थ चित्रण अपने विशा. चरम पर पहुँच कर प्रताप-विकार रूप में प्रस्तुत होता है, निरर्थक बोध के लिए ये नाटक दोहरे जायाम में युग-संघर्ष तथा नाटककार के मन को प्रकट करते हैं और अपना अस्तित्वता में एक ह। युग में अनेक अर्थ देते हैं । सिद्धांततः हिन्दी नाटक-लेखकों ने पश्चिम के यथार्थवादों आंदोलन से प्रभावित होकर नाटकों में भावुकतापूर्ण, भावपूर्ण और आदर्शवाद. वातावरण का विरोध तो कर कर किया, पर आगे हम देखेंगे कि अपना इस प्रतिक्रियात्मक घोषणा को वे कहाँ तक निभा सके । हिन्दी नाट्य-साहित्य के सन्दर्भ में एक बात जो विशेष प से सटकता है, वह यह कि हमारे यहां अपना आन्तरिकता का पहचान का प्रयास नाटककारों ने नहीं किया । उनका दृष्टि पश्चिम के विभिन्न आन्दोलनों की रचनात्मक शक्ति और समस्या का गहरा पैठ को और नहीं गई, फलस्वरूप उनका बहुत कम ही यहाँ व्यक्त हो सका । यहाँ कारण है कि यथार्थवाद का तीव्र आग्रह भी अपने यहाँ अथर्वरा, भावुकतापूर्ण रूप लेकर ही प्रस्तुत होता है । इसी तरह पश्चिम के अन्य कुछ आन्दोलन का अनुकरण भी यहाँ बाह्य स्तर तक हो रहा । सम्भवतः अपनी परम्परा में से किसी गहरी कलात्मक चेतना के विकास की स्थिति, अनेक अनुकरणों के बावजूद भी, अधिक सशक्त हो पाती है ।

नाटक में संघर्ष की दृष्टि से प्रसाद तक के नाटकों में मुख्य-प से आपसी द्वेष तथा संघर्ष की प्रधानता थी, व्यक्ति का व्यक्ति से अनेक प्रकार का संघर्ष था, किन्तु

जादू के नाटकों में मुख्य-पक्ष से समाज के विरुद्ध परंपराओं और आस्थाओं के विरुद्ध व्यक्तित्व के आक्रोश को प्रधानता दी गयी। पूर्व-प्रसाद नाटकों का संबंध युग-परिप्रेक्ष में मनुष्य को एक क्षण में जीवना, जगत को नया समस्याओं को सुलझाना और जिन्हें पावाचक आदर्शों का स्थापना, नैराश्वर्य जीवन में किसी आशा का संवार करना था। प्रसादों पर नाटककार का संबंध, समाज, संस्कृति, सम्यता को जड़ों को खोला कर रहा। विद्वत्ताओं के परिवर्तन तथा व्यक्तित्व-मन का कुंठाओं के विश्लेषण का है। समाज का साधारण व्यक्तित्व या मध्य निम्न वर्ग है। युगों के घात-प्रातिघातों से उद्धेलित होता है, अतः प्रसादों पर हिन्दी नाट्य साहित्य मुख्य-पक्ष से इसी वर्ग के संबंध का नाटकीय आयोजन है। नानात्मिक संबंध, वैयक्तिक विशिष्टताओं या अन्तर्विरोधों में जाता व्यक्तित्व, इन नाटकों में वैयक्तिक विशिष्टताओं के साथ प्रस्तुत होता है। किन्तु स्वर के नये नाटकों में व्यक्तित्ववान् पात्र, किसी एक वर्ग के प्रतिनिधि रूप में सामने आते हैं। जिन्हें आशों का अनुभूति भोगे जीवन या जिन्हें आशों के विश्वास-विश्वास से उत्पन्न अन्तः, आधुनिकतम नाटकीय परिवर्तन का आधार बनता है। देखा जाये तो प्रसाद के बाद से आज तक लगभग १९३० से ७० तक के इस विस्तृत काल का नाट्य साहित्य विभिन्नताओं और प्रयोगों का प्रतीक है। वेहा सम-थामे, देहा प्रश्न अपने अधिक जटिल रूप में प्रत्येक युग में उमरते हैं तथा विघटनकारी परिणामों का संकेत देते हुए अपने साथ कुछ अन्य प्रश्नों को भी ले लेते हैं। लोमना-गुप्त ने लिखा -- "देश का राजनीतिक जागृति केवल देश-प्रेम की भावना का प्राधान्य इस समय नहीं रहा, उसके मूल कारणों का ज्ञान और अपनी परवृत्ता को दूर करने के उपायों का बात भा उसमें अभिहित हो गई। देश की आर्थिक स्थिति, समाज का पुनर्गठन, वर्ग विभाग का विषय, वैज्ञानिक उन्नति, व्यक्तित्व का प्रश्न, स्त्री का व्यक्तित्व, स्त्री-पुरुष का पारस्परिक सम्बन्ध ये सभी विषय एक-दूसरे से इतने सम्बन्धित हो गये कि इन्हें अलग रखना असम्भव हो गया। जब धर्म, समाज सभी राजनीति का अंग बन गये तो हमारे नाटकों में यथास्थान सभी प्रकार के फुटों का समावेश नाटककार की मूल समस्या हो गया।"

तात्पर्य यह कि प्रजापीडन नाट्य-कारित्व किंवा स्वसंघर्ष या किंवा प्रश्न का
 हृन्मत्तात्मक स्थिति ० को लेकर ^{नहीं} चलता वरन् उससे सम्बन्धित या हृन्मत्तात्मक संघर्षों के
 व्यापक आधाम को भी परिणीत करता है । फिर भी इस तात्कालिक संघर्षों
 की युग संवेदना की समग्रता में कुछ बातें स्पष्ट उभरती हैं, एक तो आर्थिक विषमता
 से उदर के लिए संघर्ष, जो वर्गीयत पुंजापति तथा सर्वहारा संघर्ष को जन्म देता है।
 आर्थिक वैषम्य के प्रति नाटककार का आक्रोश उभरता है और इस स्थितिको प्रति-
 क्रिया उसके नाटकों में उभरती है । यह वर्गीय संघर्ष, स्वतन्त्रतापूर्व किंवा संगठन,
 किंवा विद्रोह के उत्क्रम में उलझा हुआ है तथा स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद पुंजापति
 वर्ग के विरुद्ध व्यावहारिक रूप में क्रियाशील हो उठता है । अपने स्वत्व तथा अधिक-
 कार का रक्षा में राजा निम्नवर्गी या मजदूर वर्गी पुंजापति वर्ग को एक तरफा नाति
 के विरुद्ध आवाज उठाता है तथा युग का अतुल्य विध्वंसक जटिलता को नाटक-
 कार नाटकों में नियोजित करता है । शिक्षा के व्यापक प्रचार से जन जागरण हो
 रहा था और इसी प्रकाश में नारायण पुरुष के सम्बन्धों में अनपेक्षित संघर्ष उत्पन्न
 होता है । अशिक्षित तथा शिक्षित के हृन्मत्ता के साथ शिक्षित और शिक्षित का
 संघर्ष, मुक्तमोक्ष या सत्स के प्रश्नों को विविधा नाटककार के लिए चुनौती का प्रश्न
 बनते हैं । नवजातता के आग्रह में स्वतन्त्रता को कामना करने वाला और उस के लिए
 प्यार का स्वाधिकार चाहने वाला, भारतीयता से कहीं न कहीं जुड़ा नारा, तथा
 ऊपरी चमक-दमक से प्रभावित, उसके लिए जाहानिया पर अपने नरनारित मृत्यों से
 चिपका पुरुष, दोनों अपना-अपनी विविधानयी स्थिति और सम्बन्धों के तनाव
 में जाते हुए अनेक संघर्षात्मक प्रश्नों को जन्म दे देते हैं । आज जीवन को इन दो
 प्रमुख हृन्मत्तात्मक स्थितियों के साथ कुछ अन्य प्रमुख युग प्रश्न भी इनके साथ-साथ युग-
 संवेदना में अन्तर्निहित रहे । राष्ट्रीय आन्दोलन के नाम पर यथार्थ के आग्रह में राज-
 नीतिक हृन्मत्ता को नाटककार लेता है । (चीन, पाकिस्तान आक्रमणों के समय देशभक्ति
 और बलिदान की गाथा दुहराई जाती है ।) स्वतन्त्रतापूर्व हिन्दु-मुस्लिम संघर्ष तथा
 उसके समाधान में भावात्मक स्वता का पिष्टपेषण हुआ । इसके साथ ही राजनीति
 क्षेत्र को उन सारी अन्तर्मुखित विसंगतियों तथा अव्यवस्थाओं का नाटक में स्पष्टान्तर
 होता है, जो धीरे-धीरे अर्थ संघर्ष से जुड़ जाती है ।

युगों की इन सन्धियों स्थितियों में नाटककार यह अनुभव करता है कि ये संघर्ष समाज को नांव को होखला बना देंगे और यदि स्थितियां विषम होती गईं तो न केवल सामाजिक संक्रांति और विघटन होगा बल्कि परिवार और व्यक्ति भी टूटते हुए समान्यो एवं व्यक्तित्व के प्रतीक बन जायेंगे। निरन्तर पराजय व्यक्ति को मथ कर रहा होगा तथा समाज रोगग्रस्त होकर पतनोन्मुख हो जायेगा। अतः कहाँ तो नाटककार की दृष्टि व्यक्ति और समाज का इस सम्पूर्ण विषमता में किन्ना समन्वय, सन्तुलन को प्रस्तुत करने का प्रयास करता है और कहाँ सारा स्थितियों का प्रदर्शन मात्र कर नाटकीय आयोजन में तनाव तथा संघर्ष को प्रस्तुत करता है।

प्रसादोपर से पूर्व / स्वतन्त्रता तक प्रसादोपर जाल से स्वतन्त्रता प्राप्ति पूर्व तक का युग तनावों तथा संघर्षों का युग है। व्यक्ति और विशेषरूप से नारी संघर्षों की और नाटककार आकर्षित होता है। शिक्षा और सुधार प्रचार आन्दोलनों के कारण युवा वर्ग की जागृति अभी तक चल रही पुरातन नैतिक विधानों एवं मान्यताओं के कारण बाधित हो था। अपने में नवान जागृति लिए भी इस युवा पीढ़ी को परम्परागत रुढ़ियों, मान्यताओं या कुठो मान-मर्यादाओं के सामने घुटने टेक देने पड़ते हैं, क्योंकि यह जागरूक होते हुए भी लाचार है। यह लाचारी संस्कारों और संस्कृति के कारण है, जिसको खड़े करना उतना सहज नहीं, जितना सहज उसको अल्पना करना है। यह विचित्रता उस कर्तव्य के कारण भी है, जो हमारे त्याग, स्नेह और ममता की मांग करता है। यह संघर्ष एक और नारी की उन्नति की कामना का है तो दूसरी ओर उसपर अंकुश रखने का। यूरोप में इब्सेन तथा शॉ ने भी अपने-अपने नाटकों में स्त्री की स्वतन्त्रता (हाल्स हाउस) या कुरपरी से सम्बन्धविच्छेद होने की स्थिति में उसकी दशा (घोस्ट्स) अथवा वैवाहिक जीवन के अन्य संघर्षों को (वाइल्डडक) तथा 'मैन बंड सुपरमैन' प्रस्तुत किया था। अपने परिवेश में नाटककार का हृन्द् किसी समाधान की खोज का है। उसके सामने एक विश्व परम्परागत नारीय जीवन को जीने वाली भारतीय नारी का है, जो अपने चारों ओर बुने गए पुरुष समाज के यंत्रणा भरे जाल में फंसी तड़पती है और दूसरा चित्र पार्श्वगत संस्कृति और सम्यता की तितली, लज्जाहान, मुन्तमीगी नारी

का है, जहाँ पुरुष उसका उत्पत्ती का नहीं संगी है । नारी का उन्नति और स्थिति-बुद्धि की कामना करते हुए भी नाटककार पश्चिम आदर्श को ग्रहण नहीं कर पाता । वह मानता है कि बाहर से आकर्षित, स्वच्छन्द जीवन का बुनहरा सपना बुनने वाला यह आदर्श अन्दर से खोखला और रखवान है, क्योंकि 'प्रेम और विवाह के भिन्न-भिन्न रूप, रंजन तथा कर्तव्य की मिथ्या भावना' प्रेम को बाढ़ अपने पाँवों जो कावड़ झोड़ जाती है, मनुष्य को सारी जिन्दगी उता दल-दल में फँसी रहती है^१ । किन्तु नाटककार भारतीय प्रताड़ित तथा नारस, नारी जीवन का भी समर्थन नहीं कर पाता है । वह सम्पूर्ण आत्मिक विचारों से भारतीय परिवेश के अनुकूल किसी समाधान को या आदर्श को खोजने का प्रयत्न करता है । इस प्रयास में उसका ध्यान सबसे पहले शिक्षा की ओर जाता है । क्योंकि वह मानता है कि शिक्षा का कुप्रभाव समाज के लिए हितकर न होकर अहितकर हो चुका है । इस शिक्षा ने व्यक्ति को संस्कारहीन बनाया है । इस विवाह में वह शिक्षा का विरोध नहीं करता, पर उन प्रवृत्तियों का विरोध करता है, जो व्यक्ति के प्रदर्शन और हल के संसार में छे जाता है । वह सभी वाह्यात्म्यों का पर्दाफाश कर अन्दर का खोखलापन प्रस्तुत करता है तथा ऐसी शिक्षा का कामना करता है, जो व्यक्ति के अन्तःकरण को, आभिमान और आत्मविश्वास के साथ व्यापक ज्ञान तथा समाज-सेवा का माघ भरे ।

लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'संन्यासी' (१९२६-३०) तथा 'राजयोग' (१९३४) में सह-शिक्षा से उत्पन्न अस्हिष्टता तथा दाम्पत्य असन्तुलन के संघर्ष को लिया ।

'संन्यासी' में उन्होंने सहशिक्षा की महत्वपूर्ण शर्त अहिष्टता को माना और बताया कि उसका निष्फल 'मार्शल ला' से नहीं किया जाना चाहिए । 'राजयोग' में यहीं संघर्ष कालेज के प्रेम और फिर विवाह न हो पाने की स्थिति में उसके परिणामों को प्रस्तुत करता है कि दूसरी जगह विवाह होने पर असन्तुलन में व्यक्ति हीनकुंठार्थी का शिकार होता है । समाधान स्वरूप नाटककार ने अतीत

१ लक्ष्मीनारायण मिश्र : 'सुखित का रहस्य', (भूमिका)

को मुलकर वर्तमान से समझौता करने का आदर्श रखा । उपेन्द्रनाथ 'अशक' ने 'स्वर्ग का फलक' (१९४०) में शिक्षा द्वारा प्रदत्त प्रवृत्तियों का उद्घाटन कर प्रश्न उठाया कि 'ये अभिजात वर्ग की पढ़ी-लिखी स्त्रियाँ । शिक्षा का जो घातक प्रभाव हमारे यहाँ की स्त्रियों पर दिन-प्रतिदिन पड़ रहा है, यह उन्हें किधर ले जायगा और उनके साथ हम गरीबों को मा । चाहिए तो यह कि ज्यों-ज्यों मनुष्य अधिक शिक्षित होता जाये वह अधिक संस्कृत, अधिक सौम्य, अधिक गंभीर^१ हो, पर वस्तुस्थिति यह है कि नारियाँ यदि 'बमकदार मोता' हो गई हैं तो पुरुष के पास भी वह दृष्टि कहां जो असली-नकली को पहचान कर ले । शिक्षित व्यक्ति को अच्छे-बुरे को पहचान न कर पाने की दुविधामयी स्थिति को पृथ्वानाथ शर्मा ने 'दिविधा' (३८) की नाटकीय वस्तु में लिया तथा 'साध' (४४) में विवाह को बन्धन मानने वाली और माँ बनने से इन्कार करने वाली स्त्रा की स्थिति को परिकल्पित किया । शिक्षा के प्रभाव में नारी ने पश्चिमी अनुकरण पर जिस स्वतन्त्रता की कामना की थी, उससे उसका जीवन उच्छूल हो उठा तथा मिश्र जा ने इस उच्छूलता में वासना की अभिव्यक्ति की कामना को माना है । 'बाघोरात' (१९३७) में स्वतन्त्रता और मोगवाद के प्रश्न को वे प्रस्तुत करते हैं । पश्चिम से नये विचारों का तुफान लेकर आने वाली मायावती के जीवन में जब प्रेमियों की कतार लगजाती है तो वह आत्महत्या कर लेती है । उसका अनुभव बताता है कि शिक्षा से उसका स्त्रीत्व बिगड़ गया और हासिल कुछ भी नहीं हुआ ।

हिन्दू विवाह संस्था और दाम्पत्य जीवन के संघर्ष की जटिलता इस युग में भी व्याप्त थी, जो नाट्य परिकल्पना में स्थान पाती है । इस सन्दर्भ में लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों का संघर्ष किसी आगत का प्रस्तुतीकरण है या किसी मुट्ठी^{पर} वर्ग का, पर तत्कालीन युग का नहीं । उन्होंने आध्यात्मिक प्रेम से भौतिक प्रेम को सत्य माना और उसमें स्फुरितता के सिद्धांत का प्रतिपादन किया । यह माना जाता है कि मिश्र जो पश्चिम के बुद्धिवाद से प्रभावित थे और समस्त प्रश्नों को उन्होंने बुद्धि से ही सुलझाना चाहा । किन्तु मिश्र जो इस बुद्धिवाद में इस

१ उपेन्द्रनाथ अशक : 'स्वर्ग की फलक', पृ० ५२

तरह प्रमित लगने लगते हैं कि उनकी मावुक्तता आरोपित बुद्धिवाद से प्रकट होने लगता है । इसी कारण (सम्भवतः) 'सन्ध्यासी' के दोहरे दन्ध को लेकर चलता है । प्रेम और दाम्पत्य को वे अलग प्रस्तुत करते हैं । मालती प्रेम करता है विश्वनाथ से और विवाह करती है रमाशंकर से, क्योंकि वह रोमांटिक प्रेम नहीं चाहती, बल्कि ऐसा प्रेम चाहती है जो समझदारी से निवाहा जा सके । वह अपने रोमांटिक प्रेम को रज्जा (?) में, पति से यह कहते हुए कि हम प्रेम नहीं करेंगे, समझदारी से निवाहा करेंगे, शरीर रमाशंकर को दे देता है और आत्मा विश्वकान्त को । मालती के लिए विवाह आवश्यक है, शरीर को भुख को अमितृप्त करने का माध्यम, किन्तु दूसरे पात्र किरणमयी के लिए विवाह मात्र सामाजिक संरक्षण है, अन्यथा एक होटल के वेटिंग रूम में ठहरे हुए दो अजनबियों का औपचारिक वार्तालाप है, जो वे मनबहलाव के लिए एक-दूसरे से कर लेते हैं । इस संरक्षण में वह अपने प्रेमी को पति से अधिक मानती है नितान्त दो भिन्न चित्र हैं, एक अपनी स्वतन्त्रता को विवाह में बांधकर मौक्तिक जीवन से समझौता करती है, दूसरी विवाह के आवरण में स्वच्छन्द जीवन को अपनाता है । सम्भव है मित्र जो किरणमयी की दन्धात्मक स्थिति से उसे स्वतन्त्र कर वृद्ध विवाह का विरोध करना चाहते हों और स्वच्छन्दता को रुचिनुकूल व्यक्ति से सम्बन्ध करवा कर संयमित देखना चाहते हों । 'राजास का मंदिर' (१९३१) में सेवस को इसी दन्धात्मक स्थिति को व्यक्तिगत स्तर पर प्रवृत्ति और विवेक के दन्ध के रूप में उठाया गया है । प्रवृत्ति शरीर की भुख है और विवेक शारीरिक भोग के पाप-पुण्य का विवेक । इसमें इन दन्धात्मक स्थितियों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण है, अतः कोई समाधान नहीं दिया गया है । इससे कुछ अलग मुक्ति का रहस्य (३२) में वे इस दन्ध को सामाजिक परिवेश में, नैतिक-अनैतिक के सन्दर्भ में लेते हैं । यहाँ वे नायिका आशादेवी द्वारा 'प्रथम पुरुष और अन्तिम पुरुष' का सिद्धांत रखवाकर मौक्तिक सम्बन्ध में स्थिति का प्रतिपादन करते हैं । इसके साथ ही व्यक्ति और समाज के संबंध का आयोजन भी हुआ है । पग-पग पर आशा देवी और उमाशंकर

परम्पराओं, सामाजिक मूल्यों से विद्रोह करते चलते हैं, और सर्वत्र उनके व्यक्तित्व का विजय होती है। मिश्र जी, भोगवाद, उच्छृंखलता और अत्यम को 'आधारात' का नाटकीय परिकल्पना में लेकर नारी स्वातन्त्र्य का समर्थन करते हैं तो 'सिन्दूर का होला' (३४) में विवाह के दूसरे प्रश्नों को प्रस्तुत करते हैं। शारारिक मुख को सत्य मानकर चलने वाले मिश्र जी विधवा विवाह का समर्थन नहीं करते हैं, बल्कि विधवा को समाज की शक्ति मानकर उसके आदर्श का प्रतिष्ठा करते हैं। चन्द्रकला तो मरते हुए पुरुष के हाथों सिन्दूर को स्पर्शमात्र करवा कर सधवा और विधवा बनती। बुद्धिवाद का यह कौन-सा स्वरूप है, समझ में नहीं आता। इस नाटक में प्रस्तुत समाधान तर्क के आधार पर भी ग्राह्य नहीं हो पाते, और मिश्र जी के समायात्र जैसे किसी दिव्यता में कोई समझौता कर लेते हैं। भोग में स्थितिस्था की बात तो समझ में आती है, क्योंकि मुक्त भोग 'आधी रात' की मायावली को किसी आध्यात्मिक प्रयोग से भी सुख नहीं दे पाता और उसका परिणाम आत्महत्या होता है, पर वे जो यह मानकर चलते हैं कि चाहे जिस भी दशा में, जो पुरुष पहली बार किसी नारी के शरीर पर अधिकार कर ले, उससे विवाह कर लेना चाहिए, भोगवाद के संबंध का कोई उचित समाधान नहीं लगता, क्योंकि वैज्ञानिक आधार पर भी बलात्कार को समर्पण नहीं समझा जा सकता। बुद्धिवाद के ज्वर में मिश्र जी भावुकता और आदर्श का कोई विश्वसनीय समाधान नहीं दे पाते हैं। उनके सभी नाटकों को देखें तो लगता है कि उनके मन में नारी स्वातन्त्र्य और भारतीय आदर्शों को लेकर एक द्वन्द्व अन्त तक बना रहता है और वे स्वयं में स्पष्ट नहीं हो पाते या स्वयं को स्पष्टता से प्रकट नहीं कर पाते हैं, जैसे यूरोप में हब्सन ने किया था। 'हल्सहाउस' के प्रदर्शन के बाद, नोरा को घर से मगा देने के निश्चय की स्थिति से, उसे जिस सामाजिक विरोध का सामना करना पड़ा था, उसकी प्रतिक्रिया में 'घोस्ट्स' लिखकर, हब्सन ने यह प्रतिपादित कर दिया था कि नोरा को लज्जा और अनास्था, पीड़ा और प्रताड़ना का जीवन जीने के लिए बाध्य किए जाने पर, उसका दशा शीमती छवि की-सी हो जायेगी, जो दाम्पत्य जीवन की सारी विसंगति को लिए, संबंध में जीती हुई नष्ट हो जायेगी। युग-व्यथों को सुझाव से अनुभव करने वाले मिश्र जी का साथ उनका बुद्धिवाद नहीं दे पाता और इस तरह वे अपने ही

निम्नलिखित अत्यन्त सक्षम नाटककार भुवनेश्वर से कहाँ पाँके रह जाते हैं । भुवनेश्वर ने आदर्श नैतिक और यथार्थ के बीच समन्वय करने का प्रयास नहीं किया और पूरी साहसिकता से उस आगत के प्रति प्रतिक्रिया को भोगा । उनको कल्पना में उस नारी का चित्र था, जो या तो आनन्द करता है या न करने के लिए पक़ताती है । नारी पुरुष के सम्बन्ध को उन्होंने आर्थिक या कामुक माना । उनको नारियाँ उन पुरुषों के साथ फ़लट करती हैं, जो उनसे विवाह नहीं करते हैं और उन पुरुषों के साथ विवाह करती हैं, जो उनके साथ फ़लट नहीं करते । भुवनेश्वर ने अनुभव किया कि पश्चिमी शिक्षा और संस्कारों से प्रेरित होकर हमारी नारियाँ जिस पथ पर चल रही हैं, उसका चरम श्यामा, प्रतिभा, अथवा मिसेज सिंह ही हो सकेंगी । सारी संघर्षमयी सम्भावनाओं का आयोजन उन्होंने अपने नाटकों में किया । 'श्यामा : एक वैवाहिक विघटन' में नारी पुरुष के दिलावटी सम्बन्धों का अनुभूत संघर्ष है । यहाँ पत्नी केवल पत्नीत्व का धर्म निभाहती हुई प्रेमी को गोपनीय भी नहीं रखती और पुरुष स्वयं से थका-हारा उसकी सहानुभूति पाना चाहता है । 'प्रतिभा का विवाह' में धन, विवाह और प्रेम के द्वन्द्वात्मक रूप को वे प्रस्तुत करते हैं, और 'तावे के कीड़े' में अन्दर से लौलहे हो चुके सम्बन्धों का चित्रण करा व्यक्ति के दोहरे व्यक्तित्व को ढोते जाने के संघर्ष को व्यवत करते हैं । भुवनेश्वर के नाटकों में संघर्ष ऊपरी या प्रत्यक्ष द्रष्टव्य नहीं है, किन्तु पात्र और विचार दोनों में अन्तर्निहित हैं, नाटकीय सम्भावना में है और उसकी आन्तरिक रचना में है । इस दृष्टि से वे अपने युग से आगे रहे । आने वाले कल के युग को कलुषता की कल्पना कर कहीं भावुक या आदर्शवादी वे नहीं हुए । अपनी तीक्ष्ण दृष्टि और नाटकीय स्वल्प के कारण उनको उन नाटकों का जन्मदाता कहा जा सकता है, जो पश्चिम में 'रैबर्स रंगमंच' नाम से जाने गये हैं, और अपने यहाँ जो अभी विकास की ओर अग्रसर हैं । युग यथार्थ की जाँटलता को उन्होंने जिस सुदमता से अनुभव किया, उससे भी गहरी प्रतिक्रिया में । सारी विसंगतियों को कल्पित किया । उनका यह सुदम अन्तर्मन्थन नाटकीय तनाव के गहरे अनुभव में प्रस्तुत हुआ और इसी कारण भुवनेश्वर अपने युग से अपनी अनुभूति के स्तर पर सबसे अलग सड़ें हैं, सम्भवतः इसीलिए सबसे अधिक उपेक्षित और भी । अपने

युग से जागे के संघर्षों को इस परिणतता से अलग अन्य नाटक, युग यथार्थ के संघर्षों को लेकर किसी सन्तुलित समाधान को प्रस्तुत करते हैं। उदयशंकर भट्ट ने पौराणिक कथा के परिप्रेक्ष्य में हिन्दु-विवाह पद्धति से विद्रोह करने वाले जागृत नारी के संघर्ष को 'विद्रोहिणी अम्बा' (१९३८) में प्रस्तुत किया। नारी के विद्रोह को अम्बा में केन्द्रित करके उसे प्रतिशोध के परिणाम तक ले जाते हैं। क्योंकि एक नारी का अनादर यदि महानारत का कारण है तो दूसरी का अनादर भीष्म जैसे कर्मियों की मृत्यु का कारण हो सकता है। भट्टजी इस तरह नारी विद्रोह का चरम परिणाम का सम्भावना में भावुकता से बचे रहने का प्रयास करते हैं। वृद्ध विवाह के विरुद्ध प्रतिक्रिया 'कमला' (३६) में प्रकट होती है। इस प्रथा को शिकार नारी के लिए नाटककार समाज-सेवा का कृत लेने का आदर्श रखता है, किन्तु पुरुष का अविश्वास नायिका कमला को आत्मघात करने के लिए बाध्य करता है। इस रूप में सम्भवतः नाटककार स्वयं अपने सामाजिक यथार्थ को एक तीसरे प्रश्न सदृश अनुभव करता है।

नारी की जागृत स्थिति में, समाज से उसका संघर्ष और परिणाम भिन्न स्तरों पर नाटककार को उद्बलित करता रहा है, जिसे उसने भिन्न रूपों में नाटकीय परिणतता में संयोजित किया है। इस संयोजन में युग तथा नाटककार का संघर्ष जितना स्पष्ट है, उतना नाटक की आन्तरिक रचना का संघर्ष नहीं।

पश्चिम ने राजतंत्र के माध्यम से सम्पूर्ण भारतीय जीवन को जो चुनौती दी थी, उसका प्रत्युत्तर केवल राष्ट्रीय भावना से दिया जा सकता था, जिसने अपने जन्म में उत्प्रेरक प्रतिनिधि के रूप में, चिन्तन तथा विचारों में, मौलिक परिवर्तन प्रस्तुत किये थे। भारत भारतीय के इतिहास में राष्ट्रीय भावना का जन्म एक क्रान्तिकारी घटना था^१। इस घटना के फलस्वरूप कई सक्रिय क्रान्तिकारी और राजनीतिक दलों का जन्म हो चुका था। क्रान्तिकारी दलों द्वारा हिंसात्मक कृत्यों से ब्रिटिश शासन को अवस्था में डाला जाता, लूटमार, तोड़-फोड़, हत्याएँ की जाती, किन्तु राजनीतिक दलों द्वारा (विशेषतः कांग्रेस) 'असहयोग आन्दोलन', 'सविनय अवज्ञा', 'सत्याग्रह', 'उपवास' आदि साधनों

१ उदयशंकर भट्ट : 'विद्रोहिणी अम्बा', पृ० ८८

२ बी०जी० गोखले : 'द मेकइन्ग आफ इन्डियन नेशन', पृ० २०६

से राजतंत्र के विरुद्ध जनशक्ति का संघर्ष किया जाता । १९२६ के 'साइमन कमाश्न' से देश भर में कांग्रेसों के लोमहर्षिक अत्याचार बढ़ गये थे और साथ ही जनता का आक्रोश भी । 'हरविन गांधी समझौता' तथा सन् ३५ के 'भारत विधान' ने भारतीयों को शासन सम्बन्धी सुविधाएँ दी थीं तथा आश्वासन दिया था कि कार्यकारिणी अपने अधिकारों का प्रयोग न्यायपूर्ण तथा समझौते के अनुसार करेगी । इस आश्वासन को पाकर कांग्रेस ने चुनाव करार किन्तु निर्वाचित मन्त्रियों ने लिखित विश्वयुद्ध के समय अपने पदों से त्यागपत्र देकर ब्रिटिश राज्य की उस कार्यवाही को चुनौती दी, जिसके अन्तर्गत अचानक भारत में भी युद्धकाल की घोषणा कर दी गई थी । अपने अपदस्थ पद पर लौटने पर भारतीय राष्ट्रीयता ब्रिटिश साम्राज्यवाद के विरुद्ध अपने अन्तिम संघर्ष में प्रवृत्त होती है । फ़ासिज़्म तथा नासिज़्म के विरुद्ध अपना स्थिति को स्पष्ट कर नाज़ियों के विरोध का, गुलामी की दशा में, दृढ़ असमर्थन किया गया तथा कांग्रेस ने भारत को स्वतन्त्र करने की मांग के रूप में पहला ठोस कदम स्वतन्त्रता संघर्ष की दिशा में रखा । ब्रिटिश शासन ने उस समय संवैधानिक समस्याओं पर बहस से इनकार कर दिया तथा विश्व युद्ध के बाद किसी समझौते का आश्वासन दिया, जो भारतीय राष्ट्रीयता को सन्तुष्ट करने में असफल रहा । सन् ४२ से 'भारत छोड़ो' का नारा बुलन्द होता है । देखा जाय तो सन् ४० से सन ४७ तक का समय देश के लिए चोटों, तड़पनों और कराहों का रहा है । युद्ध, भूकम्प, अकाल, अत्याचार, मुकदमे आदि एक तरफ़ थे और दूसरी ओर आजादों की हुंकार से मरा, अपने भाइयों के बलिदान के प्रतिशोध में जलती सामूहिक घेतना की शक्ति, 'भारत छोड़ो', 'वन्दे मातरम', 'जयहिन्द' आदि नारों में ^{प्रकट} होती है । इस संघर्ष के साथ हिन्दु-मुस्लिम संघर्ष भी तोड़ होता है १८५७ की महान् जन-क्रान्ति से वे किसी सामौशी में जी रहे थे और शासन करने वाली यह जाति अल्पसंख्यक जाति बन गई थी । १९०६ में मुस्लिम लीग की स्थापना से इस्लामिक आन्दोलनों का भी जन्म हुआ जो १९४७ में अलग होकर रहा । लाहौर अधिवेशन में मुस्लिम लीग ने अलग राज्य की मांग की तो उसका जोरों से स्वागत

किया गया। उसी पूर्व शासन में चुनाव की हार तथा अन्य कारणों को पीछा जातीय संघर्षों में बदल गई। हिन्दुओं का आक्रोश भी औरंगजेब के समय से विशेष रूप में चला जा रहा था। आपसी वैमनस्य धार्मिक आधार पाकर बढ़ रहा था। अंग्रेजों के आगमन के बाद हिन्दु-मुस्लिम संघर्ष उठ खड़े होते। अंग्रेजों की चालबाज़ी भी थी, अपनी सत्ता बनाने के लिए वह दोनों धर्मों को प्रतिस्पर्धा में जीने रहने देना चाहती थी^१।

इस जटिल संघर्षमयी राजनीतिक स्थिति में नाटककार के सम्मुख दो प्रमुख प्रश्न आते हैं-- एक हिन्दु-मुस्लिम संघर्ष और दूसरा स्वतन्त्रता प्राप्ति के लिए संघर्ष। ब्रिटिश साम्राज्य के अंकुश में वह सारे संघर्ष को मनमाने रूप में प्रस्तुत नहीं कर सकता था, अतः उसने उन दूसरी इन्धमयी स्थितियों को नाटकीय परिकल्पना का आधार बनाया जो इस अंकुश से अलग हो सकती थी।

हिन्दु-मुस्लिम संघर्ष को फेलतो आग और उसके परिणाम का कल्पना में जिस अंतर्द्वन्द्व को हरिकृष्ण प्रेमी ने मीगा, वह उनके कुछ ऐतिहासिक नाटकों में अभिव्यक्त हुआ है। जातिगत वा धर्मगत संघर्ष की दृष्टि में वह समझते तथा स्मृति का स्वप्न संजोता है^२। वह मानता है कि राष्ट्रीय स्मृति सांस्कृतिक स्मृति के अभाव में सम्भव नहीं है। यह सम्भव भी तब हो सकता है जब एक-दूसरे के धर्म, सम्यक्ता और संस्कृति के प्रति

उदार दृष्टिकोण अपनाया जाय। जातिगत संघर्ष को इस सारे को पाटने के लिए वह यही उदार दृष्टिकोण लेकर चलता है। 'रत्ना बन्धन' (१९३४) में जातिगत संघर्ष और उसके समाधान का यही पूर्ण विचार हिन्दु कर्मवती द्वारा मुसलमान हुमायूँ को राखो मेजने तथा ईश्वर और बुद्धा को एक ही मानने के सिद्धांत में परिकल्पित है।

नाटककार ने इन दोनों पात्रों के माध्यम से यह बताना चाहा कि हिन्दु और मुसलमान दोनों नाम धोखा है, अलग करने वाली दीवारें हैं। इन्सानियत का यही सिद्धांत वह 'स्वप्नमंग' (१९४०) में जाति एवं धर्म के संघर्ष को मिटाने के लिए उदार-हृदय द्वारा के माध्यम से प्रतिपादित करता है। मानवता की घोषणा करवाता है और मनुष्य को

१ दृष्टव्य- 'कांग्रेस का इतिहास', 'द मैकडनल ऑफ इन्डियन नेशन'

२ ,, - हरिकृष्ण प्रेमी की भूमिका 'स्वप्नमंग'

३ हरिकृष्ण प्रेमी 'रत्नाबन्धन' पृ० ५३ तथा १०३-१०४

केवल मनुष्य बनकर रहने की राह बताता है, जिससे ये संघर्ष समाप्त हो सकें। 'आहुति' (४०) में वह इस संघर्ष की समाप्ति के लिए मानवता के सिद्धान्त का पुनः पिष्ट-पेषण करता है और 'शिवासाधना' (३५) में शिवाजी के जीवन के उद्देश्य को दरिद्रता की जड़ सौदना, ऊँच-नीच की भावना और धार्मिक सामाजिक असहिष्णुता का अन्त करना, राजनीतिक, सामाजिक दोनों प्रकार की क्रान्ति करना बताकर मजहबी संघर्ष की समाप्ति की कल्पना करता है।

व्यक्ति और समाज अपनी विकृतियों के कारण, अपने स्वार्थ और वासना के कारण एक-दूसरे के विचार नहीं हो पाते हैं। व्यक्ति के विचार-वैमिन्ध्य तथा समाज के विकार के कारण युद्ध होते हैं या किसी प्रकार के संघर्ष। अतः आवश्यक है कि व्यक्ति में मानवता की भावना तथा विकार को उद्बुद्ध किया जाय। इसी स्थिति को ऐतिहासिक आधार पर उदयशंकर मट्ट ने 'शक विजय' (४८) की नाटकीय आयोजना की। जातिगत और धर्मगत संघर्ष की समाप्ति के लिए मानवता और भारतीयता को महत्वपूर्ण माना। देश को सुदृढ़ तथा शक्तिमान् बनाए रखने के लिए एक दृढ़ राष्ट्रधर्म को कसौटी, एक-दूसरे के प्रति उदार तथा सहिष्णु होना बताया है। इस युग के अन्य नाटककारों ने भी हिन्दू-मुस्लिम संस्कृतियों के संघर्ष की मानवता के नाम पर एक करने की दृष्टि प्रक्रिया में नाटकों को जन्म दिया। चन्द्रगुप्त बिथालंकार ने 'रेवा' (१९३४) में तीन संस्कृतियों के आन्तरी विचार-वैमिन्ध्य से उत्पन्न संघर्ष को प्रस्तुत किया। मिश्र जी ने सांस्कृतिक उत्थान तथा संस्कृतियों की एकता के प्रयास में 'गरुडध्वज' (१९४८) लिखा, जिसमें जिस धरती के अन्नजल से व्यक्ति पला तो उस धरती के धर्म में स्वयं को ढाल लेने का आदेश रखा। 'नारद की वीणा' में धार्मिक, सांस्कृतिक संघर्ष की एकता के लिए उन्होंने धर्म (४६) को व्यक्ति और जाति काव्य नहीं माना। संस्कृति की महानता में समन्वय, स्कार की विशेषता को प्रतिपादित किया।

युग के राजनीतिक संघर्ष का एक अध्याय वह है जो कांग्रेस द्वारा चुनाव के बाद शासन में भारतीय नेताओं को पद दिलाता है। बसन्त में पुनः हरे हुए पौधों की

१ हरिकृष्ण प्रेमी : 'शिवासाधना', पृ० १६

२ उदयशंकर मट्ट : 'शक विजय', पृ० ३३

३ लक्ष्मीनारायण मिश्र : 'गरुडध्वज', पृ० ७८-७९

तरह एक बार फिर कांग्रेस के दफ्तरों और उनके घरों पर कांग्रेस का फंडा फहराने लगता है। नाँकरशाही अनुभव करती है कि उसने कुछ सौ दिया है। किन्तु सचाई होकर कांग्रेस कार्यकर्ताओं में हो स्वार्थ प्रवृत्ति भरती गई। नेताओं का इस स्वार्थपरता और अवधारणादिता के प्रति नाट्यकार जिस विरोध से भर उठता है, उसका नाटकीय रूपान्तर उसने तथ्यों के उद्घाटन से किया। मिश्र जी 'मुक्ति का रहस्य' (३३) में पद प्राप्ति और फिर पदाधिकारी के रूप में स्वार्थ हित के लिए अवैध साधनों को आनाने की प्रवृत्ति का उद्घाटन कर उमार्शकर जैसे सच्चे सेवा-वृद्धि का विजय दिखाते हैं। इस परियोजना में सम्भवतः उनकी यह कामना रही है कि जनसाधारण को अपना मतदान सावधानता से करना चाहिए। एक विद्रोही की भाँति वे कल्पना करते हैं कि एक दिन देश का भूसा-नंगा वर्ग क्रान्ति करेगा और तब उस क्रान्तिको रोकना सम्भव नहीं होगा। परोक्ष रूप से औज़ाब शासन के विरुद्ध उसका आक्रोश 'सन्ध्यासा' में उभरता है, जहाँ वे औज़ाब सरकार के मातहत सरकारी अफसरों के असहयोगी होने को कल्पना कर किसी क्रान्ति का आह्वान करते हैं। वृन्दावनलाल वर्मा ने 'धीरे-धीरे' (३६) में कांग्रेस मंत्रिमण्डल बन जाने पर हुटमुट नेता लोगों की स्वार्थ और द्वेषपूर्ण प्रवृत्ति का उद्घाटन कर राजनीति में उत्पन्न होती विषमता को प्रस्तुत किया। राष्ट्रीय इतिहास का यह सचाई अध्याय विशेष रूप से सैठ गोविन्ददास के नाटकों में फलकता है। इसका बहुत सम्भव कारण है यह हो सकता है कि वे स्वयं कांग्रेस के एक कार्यकर्ता रहे। राजनीति विषमता के कारणों के उद्घाटन में गोविन्ददास ने पूँजीपति वर्ग को दोषी ठहराया, क्योंकि धनाभाव के कारण नेता और राजनीतिक दल तक इनकी मुट्ठी में थे और वे मनमाना कार्य उनसे करावते थे। पूँजीपति वर्ग के प्रतिबलनास्था का यही भाव स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद के नाटकों में प्रमुख संघर्ष का रूप लेता है। किन्तु इस विकट संघर्ष का अनुभव नाटकीय रूपान्तर में अत्यन्त साधारण स्तर का हो जाता है, क्योंकि इस संघर्ष का उनके पास एक ही समाधान है, गांधीवाद का अनुकरण, जिसे उन्होंने सन केन प्रकारण अपने नाटकों में स्थापित करना चाहा। फलस्वरूप अन्तः-बाह्य संघर्ष के समर्थक सेठजी के

नाटक प्रचार नाटक बन कर रह जाते हैं और नाटकों में प्रस्तुत संघर्ष स्थूल तथा आरोपित सा लगता है। गांधीवाद और समाजवाद के अन्तर्गत लेकर बैठ जा ने 'त्याग या ग्रहण' नाटक लिखा। गांधीवाद, व्यक्तिवादों, ग्राम पर आधारित तथा कर्म में विश्वास करने वाला तथा नैतिक आदर्शों को मानने वाला दर्शन है। समाजवाद सामूहिक भावना है, अपने आयाम में शहरवादी तथा उद्देश्य में समतावादी है और समाज के परिवर्तनात्मक रूप को लेकर चलता है। उपरोक्त नाटक में उन्होंने किसानों की प्रवृत्ति के प्रति त्यागनय होने का आदर्श रखा। यह त्याग परीक्षण रूप से गांधीवाद का ही समर्थक है। चुनाव, पद और दलबन्दी के मुल में धन या पुंजीपति वर्ग के कारण उत्पन्न प्रष्टाचार से अन्तः-प्रचारात्मक समाधान 'महत्त्व किसे' में है। 'सन्तोष कहीं' (४०) में कांग्रेस शासन की असफलता के कारणों तथा चतुर्दिक संघर्ष से दुःखी व्यक्ति का बड़ा ही यथार्थवादी उद्घाटन है। नाटककार बताना चाहता है कि यह शासन मंत्रियों की स्वार्थ नीति के कारण क्लृप्तपूर्ण हो गया था और इस धातावरण में जाकर कोई साफ नहीं बन सकता। इसी संदर्भ में 'गरीबी या अमीरी' (४७), 'सुख किसे' (४६) में वे दो विकल्पों को प्रस्तुत करते हैं, एक तो यह कि राष्ट्र का वास्तविक विकास पुंजी के विकास में सम्भव है, दूसरा कि व्यक्ति के असाध्य जीवन कम में राष्ट्रीय विकास सम्भव है। दूसरे कि व्यक्ति के असाध्य-जीवन निःसन्देह वे गांधी जी द्वारा बताये गए रचनात्मक कार्यक्रम को ही वास्तविक सुख और उन्नति का साधन बताते हैं। अनुभूति की ईमानदारी के बावजूद उनके नाटकों की अनाटकीयता संघर्ष के आरोपण के कारण है। युग संघर्ष के सन्दर्भ में नाटककार की प्रतिक्रिया के अन्तर्गत की दृष्टि से इनके नाटकों का महत्त्व नगण्य नहीं है।

युग की आर्थिक विषम परिस्थितियों द्वारा प्रस्तुत संघर्ष जो स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद अर्थ-युग के रूप में संघर्ष को जटिल बनाता है, इस युग में आगत की नींव बनाता है। शोषक, अभाव के संघर्ष में जीता हुआ मकान से कौपड़ी, कौपड़ी से फुटपाथ पर जाकर कम तोड़ता है, तो पुंजीपति हल-कपट से ऐशो-आराम के अधिक से अधिक साधन उपलब्ध करता है। यद्यपि इन दोनों वर्गों के परीक्षा संघर्ष की परिकल्पना इस युग के नाटकों में नहीं है, पर अन्दर-ही-अन्दर वह प्रकट होने की प्रक्रिया से

गुजरती है। नाटककार केवल दोनों के बढ़ते संघर्ष के कारणों का खोज में रहता है। युं भी इस युग की संवेदनशीलता में राष्ट्रीय स्वातन्त्र्य आन्दोलन महत् प्रश्न था जिसमें व्यक्तिगत स्वतन्त्रता का दन्त भी अन्तर्निहित था। नाटककार भी देशीद्वार की सम्भाव्यता पर दृष्टि रखकर आन्तरिक विसंगतियों को सुधारने का प्रयास करता है। आर्थिक विषमता भी अन्तरंग सुधार की जैजा कर रही थी, कहीं नाटककार 'राजास का मंदिर' (लक्ष्मीनारायण मिश्र) में वैश्यावृत्ति अपनाए का कारण घनाभाव बताता है तो वहीं 'सिन्दूर की होली' में निरन्तर अपराध शृंखला के मूल में धन की मानता है। यहां वह युवा पीढ़ी के माध्यम से पारिवारिक सम्बन्ध विच्छेद कराकर धन लोलुप व्यक्तियों के प्रति तीव्र आक्रोश को प्रकट करता है। हरिकृष्ण प्रेमा 'स्वप्नमं' में निर्धन के दुःखों की जाहों में अन्दर ही अन्दर विद्रोह की कामना को कल्पित करते हैं, जिसका अनुभव नाटक के पात्र प्रकाश के कथन से होता है^१। और दुर्बल वर्ग का आक्रोश इन शब्दों में व्यक्त होता है "आपके हाथों में शक्ति आ गई है, इसलिए आप सारे गरावों की दृज्जत आबरू को अपने मनोरंजन का साधन बनाना चाहते हैं^२।" सेठ जी ने अपने नाटकों में बताया कि पुंजापति और मजदूर वर्ग के बीच संघर्ष आज की देन है, पहले तो ऐसा नहीं था। इन कारणों को खोज सेठ जी ने भिन्न नाटकों, 'प्रकाश', 'बड़ा पापी कान', 'हिंसा या अहिंसा', 'गरीबी या अमीरी' आदि में की तथा बताया कि आज का यह पुंजापति वर्ग स्वार्थी और असहिष्णु हो गया है। वह न तो स्वयं ईमानदार है न दूसरों को ईमानदार रहने देता है। 'हिंसा और अहिंसा' में उन्होंने इस दन्त का एक और कारण बताया कि एक ही रोजगार का पैसा जब किसी एक फ़िरके के पास बहुत ज्यादा और दूसरे के पास कम आने लगता है तब उपद्रव दूर बिना नहीं रह सकता^३। मालिक-मजदूर के बीच संघर्ष के कारण, सम्पत्ति को विध्वंस लीला से बचाने के लिए सेठ जी मालिक, मजदूर के बीच स्नेह तथा अहिंसात्मक सम्बन्ध के सिद्धांत का

१ हरिकृष्ण प्रेमी : 'स्वप्नमं', पृ० २८

२ " " : " " , पृ० ६३

३ सेठ गोविन्ददास : 'हिंसा या अहिंसा', पृ० २३

प्रभावित करते हैं। अपने एक अन्य नाटक 'गरीबी या अमीरी' में इस से 'निर्दोष' मानदोलन' से प्रभावित होकर उन्होंने पुंजापतियों द्वारा सम्पत्ति को जनहित के लिए दूष्ट करवाने का आदर्श प्रस्तुत किया। 'हाया' (१९६१) में हरिकृष्ण प्रेम ने प्रकाशक और साहित्यकार के संघर्ष के रूप में वर्गीत तन्त्र का कल्पना की। साहित्यकार का दयनीय स्थिति प्रस्तुत कर वे रूपरे पर अपना आक्रोश उतारते हुए कहते हैं कि 'रूपरे की अपने सिर न चढ़ने दो मनुष्यो! रूपरे को मनुष्य का सुख न खाने दो मनुष्यो! रूपरे को मनुष्य का अपमान न करने दो मनुष्यो!'

इन सभी नाटककारों में विद्रोह मरा है पर उनका यह विद्रोह नाटकीय स्तर पर क्रियाशील नहीं हो पाता, किन्तु विषय-निरूपण में अवश्य ही नाटककार किसी क्रान्ति, किसी तीव्र क्रियात्मकता की कामना करता है जो इस का लाल क्रान्ति भले हा न हो, पर अपने अन्तर्दहन, पाँड़ा-व्यथा से ऐशो-आराम की दुनियाँ में जीने वालों के लिए चुनौती बन जाये। यदि किसी संघर्ष का कल्पना माँ थे नाटककार करते हैं तो उनके सामने ऐसे नेता की कमी प्रस्तुत होती है, तो ईमानदारों से इस वर्ग का मार्ग प्रदर्शन कर सके। क्योंकि जिनके सामने मेहनत-मजदूरी कर खाने का आदर्श है, वे मो जीवन-संघर्ष से टूट कर घन को और लपकते हैं^२। वर्गीत संघर्ष अपना पुरा तैयार से स्वातन्त्र्योत्तर नाट्य साहित्य में प्रकट होता है।

युग संघर्ष का नाटकीय प्रस्तुतीकरण, नये माध्यमों और परिष्कृत विन्यास तन्त्र को भी जन्म देता है। पश्चिम का प्रभाव विशेषकर दृष्टिगोचर होने लगता है। लक्ष्मी-नारायण मिश्र द्वारा प्रसाद जी के भावुक्तारंजित वातावरण के विरोध में, जिस यथार्थवादी और बौद्धिक वातावरण का निर्माण होता है, वह स्वातन्त्र्योत्तर नाटकों में विशेष विकास पाता है। प्रसाद के नाटकों का परम्परा समाप्त नहीं हो गई थी, और अभी भी उसी स्वरूप का अनुसरण कर नाटक लिखे गये। सम्भवतः मिश्र जी का विरोध असमय था, क्योंकि बाद में वे स्वयं भी प्रसाद जी का परम्परा को जोर प्रवृत्त होते हैं। पर इसमें सन्देह नहीं कि इस युग के नाटककार की सैद्धान्तिक यथार्थ के

१ हरिकृष्ण प्रेम : 'हाया'

२ सैठ गोविन्ददास : 'गरीबी या अमीरी'

नाटकीय प्रस्तुतीकरण का आग्रह है अवश्य । उन सारी भाव प्रवण स्थितियों के प्रति विद्रोह का भाव है, जो अब तक के नाटकों में किता कल्पना लोक और रोमांटिक वातावरण का निर्माण करता था । संघर्ष का परिणाम नाट्य-सम्भावना में प्रकट होता है और व्यक्ति को उसके पूर्ण परिप्रेक्ष्य पर देखा जाता है । माना कि आधार पर लिखे गये नाटक, नाट्य विधान में अन्तर्निहित, समन्वयात्मक प्रवृत्ति को पाछे छोड़ आते हैं । रस का परम्परा, अर्थ प्रवृत्तियों और कार्यावस्थाओं का विधान, विदुष्य और भावुकतापूर्ण स्वगत कथन भाषा शैली का विशिष्टता, गीत तथा वाक्यात्मक पद्य आदि अतीत की बातें हो जाती हैं । (ऐतिहासिक पौराणिक पृष्ठभूमि पर लिखे गये नाटकों को छोड़कर) 'मुक्ति का रहस्य' नाटक की भूमिका में मिश्र जा ने लिखा कि "हमारे अधिपति लेखक चिन्दर्पा की ओर से ओरों बन्द कर, कल्पना और भावुकता का मोह पैदा कर जिस नये जगत का निर्माण कर रहे हैं, उसमें चिन्दर्पा का धड़कन नहीं है । मनुष्य की आत्मा की बात कौन कहे, वहाँ तो मनुष्य का सत मांस मा नहीं मिलता ।" इसी बात को ध्यान में रखकर उन्होंने जो प्रयोग किया, वह उन्हीं के अनुसार 'मुक्ति का रहस्य' में पूरा हुआ । नाटक की सफलता अपेक्षाकृत सीमित प्रतीति तथा रंगमंच की स्वाभाविकता में मानी गई । प्रायः नाटकों में तीन अंक हैं (प्रसाद परम्परा वाले नाटकों में भी) तथा उनमें दो या तीन, और कभी पाँच या छः दृश्य हैं । लेकिन अनावश्यक विस्तार से बचने के प्रयास के बावजूद भी नाटकीय कथा में सैधित्य है । वस्तुतः एक ही नाटक में अनेक संघर्षों को लेकर कथा-निर्माण के कारण यह दोष इस युग के प्रायः सभी नाटकों में है । नाटकों में स्वाभाविकता को रक्षा में अश्राव्य, नियतश्राव्य तथा स्वगत की परम्परा को बढ़ि मानकर छोड़ दिया गया । किन्तु कहीं-कहीं अन्तर्द्वन्द्व के उद्घाटन में स्वगत को अनिवार्य मानकर ले लिया गया । सैठ गोविन्ददास ने अपने नाटकों के प्रारम्भ तथा अन्त में उपक्रम और उपसंहार रखने का नया प्रयोग किया, जो कहीं-कहीं अपना प्रतीकात्मकता में सहज बन जाया है । पात्र-योजना पर विशिष्ट ध्यान दिया गया । यह मानकर कि "चन्द्रगुप्त और जशोक, बीनापाट और कैसर के दिन चले गये । अब उस रोशनी की जरूरत नहीं जरूरत है

१ लक्ष्मीनारायण मिश्र : 'मुक्ति का रहस्य' (में बुद्धिवादी क्यों हूँ), पृ० १४

२ 'मैं इस नतीजे पर पहुँचा हूँ कि अश्राव्य और नियत श्राव्य स्वाभाविक तरीके से लिखा जा सकता है, और उसके बिना कुछ आन्तरिक भावों एवं अन्तर्द्वन्द्वों का ठीक प्रकाशन कठिन ही नहीं असम्भव है ।

-- सैठगोविन्ददास : 'गरीबी या कमीरी', पृ० ७ (भूमिका)

उस रौशनी को जिसका सहारा लेकर हम कुछ आगे बढ़े^१। इस अवधि का नाटककार पात्रों को उनके उच्चासन से साधारणता के स्तर पर ले आता है। इन नाटकों के नायक तथाकथित अर्थ को खोने का प्रक्रिया में हैं और अब कोई भी पात्र कथा वहन करता हुआ किसी भी दूरी तक जा सकता है और यह भी आवश्यक नहीं कि वो नाटकीय कार्य-व्यापार में आये हों। जैसे 'सिंदूर की होली' का रजनिकान्त एक बार भी रंगमंच पर नहीं आता, किन्तु कथा उसके हृदय गिर्द घूमती है।

साक्षात् प्रभाव में नाटकों में रंग संकेत या रंग निर्देश का प्रणाली को ग्रहण किया गया। यह पद्धति अभी प्रारम्भिक प्रयोगात्मक स्तर पर थी। अतः जहाँ आवश्यकता पड़ी है, वहीं नाटककार ने कथा, पात्र, स्थान आदि से सम्बन्धित सूचनाओं को दे दिया। रंग संकेतों की योजना से नाटक सच्चाई के निकट आ गये हैं, आज केवल सत्य का भ्रम ही उत्पन्न नहीं करते, पर सत्य का उद्घाटन भी करने लगे हैं।

इस युग में रंगमंच यद्यपि विकसित नहीं हुआ था, पर फिर भी रंगमंच को कल्पना और अभिनेय नाटकों की आवश्यकता अनुभव की जा रही थी। रंगमंच की दृष्टि से नाटकीय आयोजन अभिनेयता की ओर प्रवृत्त होता है, फलस्वरूप संक्षिप्तता, संगठित कथानक, कार्य व्यापार, संघर्ष, कौतूहल और तनाव, चरित्र-चित्रण, संक्षिप्त सरल अर्थ गमित कथोपकथन आदि पर सैद्धान्तिक रूप से बल दिया जाता है। अपना समग्रता में नाटकीय शिल्प विषय के अनुकूल सम्यय अर्थों के निर्माण की प्रक्रिया में, नये प्रयोग करता है।

स्वातन्त्र्योत्तर से सन् १९६६ तक / स्वतन्त्रता मिली और विभाजन हो गया। भारत में ब्रिटिश शासन के अन्त ने भारतीयों को इतिहास के उस रंगमंच पर प्रस्तुत किया, जहाँ से उन्हें स्वयं अपनी कहानी का निर्माण करना था। स्वतन्त्रता प्राप्ति से राजनीतिक क्रान्ति का वह अध्याय समाप्त हो जाता है, जिसकी संवेदना राष्ट्रीयता के बोध को लेकर चली थी। यह बोध स्वतन्त्रता के बाद आर्थिक तथा सामाजिक मूल्यों के पुनर्गठन में द्वन्द्वरत होता है। नवोदित राष्ट्र को प्रथम कुछ वर्षों तक तो अपना सारा ध्यान स्वतन्त्रता के दृढ़ीकरण तथा

शरणार्थियों को बनाने में लगाना पड़ता है । उसके बाद वह देश के अन्तरंग को समृद्ध बनाने में अन्दरत होता है । बाह्य सुरक्षा के लिए कांग्रेस सरकार ने अपना विदेश नीति में सह अस्तित्व, पंचशील तथा तटस्थता के सिद्धांतों को रखा तथा विश्वशांति के लिए क्रियाशील हुआ । इसी आधार पर अपने दुश्मन की ओर मित्रता का हाथ बढ़ाया । राष्ट्र की आन्तरिक व्यवस्था के नवीनीकरण के लिए राष्ट्रीय सरकार के सामने दो सिद्धान्त थे-- गांधीवाद तथा समाजवाद । समय-समय पर इनका ध्यातया के प्रयास में जो समन्वयात्मक सिद्धांत सामने आया, वह गांधीवादो समाजवाद का था । राष्ट्र की उन्नति के लिए समाजवादो आर्थिक व्यवस्था पर जोर दिया गया, क्योंकि यही एक ऐसा प्रारूप था, जो औद्योगिक तथा आर्थिक क्रान्ति ला सकता था । नवभारत के निर्माता जवाहरलाल नेहरू ने जिस राष्ट्र का स्वप्न देखा था, वह इन शब्दों में प्रकट हुआ-- 'हमारी परम्परागत आर्थिक तथा सामाजिक पद्धति ने आवश्यकता से अधिक समय तक अपने प्रभुत्व को बनाये रखा है । आज हमारे सभी देशवासियों को भौतिक तथा आध्यात्मिक सुख-शांति और उन्नति के लिए किसी ऐसी नवीन व्यवस्था की शीघ्र आवश्यकता है जो प्राचीन का नवनिर्माण कर सके । हमें एक ऐसे जीवन दर्शन को लक्ष्य में रखना है जो आर्थिक सामाजिक ढांचे का मूल ही परिवर्तित कर सके । ऐसे समाज का निर्माण करना है, जिसका नेतृत्व वैयक्तिक स्वार्थ तथा निजी लाभ की भावना नहीं करेगी । जिसमें राजनीतिक तथा आर्थिक शक्तियों का बराबर तथा संतुलित विवरण होगा । हमारा उद्देश्य वर्गहीन समाज का है, जो सहकारी प्रयत्नों पर आधारित सब के लिए सुखकर दायक होगा और ऐसा करने के लिए हमें शांतिपूर्ण तरीकों की प्रजातान्त्रिक रूप से प्रयोग में लाना होगा ।' इस तरह राष्ट्र के सामने जो नया लक्ष्य आया, वह वर्गहीन, शोषण मुक्त समाजवादी समाज की स्थापना का था । इसी प्रयास में एक ओर तो, राज्यों के विलीनीकरण, जमींदार प्रथा का अंत, अस्पृश्यता निवारण बिल, भूमि सुधार, सहकारी सैती, पंचवर्षीय योजनाएं, तलाक बिल

१ श्री जी० गोखले : 'द मेकइंग ऑफ इन्डियन नेशन', पृ० २०६

२ ,, : ,, ,, पृ० २०६-२०७

हिन्दू कोट बिल, दहेज विरोधी बिल आदि एक-के-बाद-एक राष्ट्रीय उत्थान के कदम उठाये गये। दूसरी ओर आधुनिकतम तकनीकों साधनों को अपनाने तथा बड़े-बड़े कारखानों को बनाने की आवश्यकता को अनुभव किया गया। पंचवर्षीय योजनाओं के अन्तर्गत करोड़ों रुपया खर्च कर देश में यांत्रिक सुख-सुविधाओं का जाल बिछाया गया। प्राइवेट तथा पब्लिक सेक्टर के अन्तर्गत देश में उद्योग-धंधों के छोटे-बड़े कितने ही नये व्यापार तथा निर्माण कार्यों का उद्घाटन हुआ, पर फिर भी देश गरीब पर गरीब हो होता चला गया है। जनसाधारण को दशा में कोई विशेष अन्तर नहीं आया। समाजवाद का नारा लगाने वाला सरकार मुझे-नगे लोगों को कुछ उपलब्ध न करा सकी। इसका एक कारण जहाँ तोत्र गति से बढ़ता जाता जबसंख्या है, वहाँ पुंजीपति वर्ग का भ्रष्टाचार और काला बाजार भी एक प्रमुख कारण है। आन्तरिक फूट, साम्प्रदायिक मगड़े प्रांत तथा भाषा को लेकर अन्तः, आन्तरिक वर्गहितां और स्वार्थों तथा विरोधी विचारों का टकराव, अतिवृष्टि या अनावृष्टि जैसी देवी प्रकोपी आदि अवरोधों में परस्पर संबंध का जीवन आज हो गया है। इस अनेक मुसी संबंध में जीवन प्रवाह कमी अवरोधों से पराजित होकर स्थिर हो जाता है, और कमी रुक कर अपना ही घुटन और कुंठाओं में घिरा अनास्थाशाल संशयग्रस्त विघटनशील और विकृत होता है। आज जीवन जिस संक्रान्ति से बात रहा है, वह जीवन मूल्यों के विघटन और पुनर्मूल्यन को है। व्यक्ति बिन्हीं मूल्यों की प्राप्ति के लिए संबंधशील नहीं है, पर वह मूल्यों को लेकर अन्तर्गत है। नये राष्ट्र की कल्पना में, स्वतन्त्रताप्राप्ति के बाद से अन्तर्गत देश जिस संबंध को भोग रहा है, उसमें वह अनास्था, कुंठा, संशय, घुटन, उच्छ्वसलता, फूटा दम्भ, दिखावा, स्वार्थपरता व्यक्तिवादिता, अनैतिकता, आदि से ग्रस्त विघटन की स्थिति से पीड़ित है। सर्वत्र एक दौड़, प्रतियोगिता, प्रतिस्पर्धा और फिर पराजय को अनुमति से मन में भरता वैषम्य, संज्ञास, कुंठा, उदासी, अपने होने के सहसास का अवसाद, शस्त्र युद्ध और अर्थ युद्ध से उमरते नये प्रश्न और आयाम, दोहरेपन के आवरण को ओढ़े किसी राह मुझे

राहगीर की सदृश व्यक्ति अपनेआप को जैसे दिशामान्ति अनुभव कर रहा हो, सबसे कटा हुआ अलग-थलग । अपनी चतुर्दिक उन्नति तथा निर्माण के बाद भी इस क्षताब्दी के चल रहे दशक तक आते-आते व्यक्ति के पल्ले पड़ता है, पराजय, असन्तोष, जितना वह भौतिक जगत में पाता जाता है, उतना ही आध्यात्मिक जगत में खोता जाता है । युग की पूर्ण जटिलतासे हमारे वैयक्तिक तथा सामाजिक सम्बन्धों में एक अन्तर्विरोधा गुत्थिमय, अन्तर्द्वन्द्व समा गया है ।

धीरे-धीरे नाट्य साहित्य का माव बोध भी बदल रहा है । जो आज की परिस्थिति से उद्भूत मानवीय वास्तविकता का समग्र चेतना और मावबोध का प्रतिरूप है । यह चेतना और मावबोध सामयिक जीवन और अस्तित्व के आन्तरिक प्रश्नों से जो की निश्चित नहीं, गतिमान हैं-- संयुक्त एक व्यापक संवेदनशीलता को उपज है । यथार्थवाद आज भी नाट्य साहित्य में प्रभुत्व सम्पन्न है पर अपने अति यथार्थ रूप में प्रतीकात्मक अभिव्यजनात्मक, भाषागत परिधानों और माध्यमों से परिष्कृत हो नवान रूप में प्रस्तुत होता है । इस नाटकीय यथार्थ का एक रूप समाज और राष्ट्र की स्थितियों का चित्रण करता है, दूसरा व्यक्ति और परिवार का । पहला यथार्थ युग में समाज की बदलती स्थितियों का चित्रण करता है, जिसमें यथास्थितिशील वर्गों के विरुद्ध संघर्ष है । इस परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत नाटकों का दृष्टि समाज में घर कर चुके दुस्सित संस्कारों, प्रष्टज्वारों, चरित्रहीनता, धन-संचय की प्रवृत्ति और अवैध साधनों का प्रयोग, भोगवादी और भौतिकतावादी प्रवृत्तियों का मन्था और चोरफाड़ से प्रकट कर उनके नाश की कामना का है, जिसमें किसी सुखद मविष्य की और संकेत भी है । इसके साथ श्रमिक जनता की शक्ति और उसका संगठन, बढ़ती हुई साक्षरता और शिक्षित असन्तुष्ट भूत नवयुवकों की बढ़ती हुई संख्या, जाग्रत किसान और मजदूरों का विद्रोह प्रकट कर, इन आन्दोलनों या क्रान्तियों से नाटककार निष्क्रियता और निराशा के नाश की कल्पना करता है, पुंजीपतियों की सर्वसर्वा होने की स्थिति को खोलना चाहता है । दूसरा नाटकीय यथार्थ रूप सम्बन्धों को विघटनकारी, अनास्थाहीन, स्थिति को लेकर चलता है, जिसमें व्यक्ति सामाजिक और वैयक्तिक परिवेश से उलका हुआ जीवन जी रहा है । नारी स्वातन्त्र्य और उसके परिणामों की नाटकीय परिकल्पना भी हुई । साठोचरी भूमि का स्पर्श करते-करते नाटककार उ मध्यवर्गीय पारिवारिक सम्बन्धों के खोलपन की ओर प्रवृत्त होता है । तथा

सम्पूर्ण संवेदनशीलता से उसी परिप्रेक्ष्य को स्थापित करने के प्रयास में जुट जाता है । इस तरह जीवन के अन्तर्मन में अन्तर्मन की भाव-उर्मियों के आरोह-अवरोह का दिग्दर्शन एक ओर है, दूसरा ओर सामाजिक स्थितियों से अनिश्चित और व्यापक उल्लेखनीय समाज के जन्म का प्रस्तुतीकरण । यह समाज प्रतिदिन अपना स्वरूप बदल रहा है, प्राचीन और निरर्थक सांस्कृतिक परम्पराओं के लिए, शिथिल, प्रवृत्तनामय संस्कार और परिवर्तित मूल्य का यह युग, एक पृष्ठभूमि देता है जिसमें व्यक्ति-मन के विघटन, विखंडलता और टूटन का बोध निरन्तर विकसित हो रहा है और इसी रूप में वह नाटकीय प्रारूप में प्रस्तुत होता है । हर सम्बन्ध टूटता-सा संकटास्त है या वह नये परिवेश के अनुकूल नवीनीकरण की पोंछा को फल रहा है । अपना असमर्थता और अनुपयोगिता से पीड़ित व्यक्ति को विघटनशील मनोवृत्ति को नाटककार अपनी अन्तर्दृष्टि से नाटकीय प्रारूप देने का प्रयास करता है । अपने इस निर्माण को वह जीवन सत्य स्वीकार करने का आग्रह भी करता है । इसके साथ ही व्यक्ति के जीवन को कुंठित करने वाली विषम परिस्थितियों के प्रति जागरूकता को संवेदन संवेध से बनाकर हर बाधाओं के बावजूद नये जीवन को गढ़ने के लिए दृढ़ संकल्पशील आस्थावान्, संघर्षरत एवं क्रान्तिकारी मानवकी प्रतिष्ठा में प्रयत्नशील है । व्यक्तिवादी और सामाजिकतावादी धाराओं का संघर्ष ही आतन्त्रीयकाल से चल रहा छठे दशक तक अनेक स्वरूपों में प्रस्तुत हुआ है । इस युग ने हमें सार्त्र, कानु, काफ़्का, समुअल ब्रेक्ट, पियरेन्देलो, बर्नोल्त बेकट, आइन स्को, स्ट्रमाव, जॉन जेने, विलियमसेन, लार्का जैसे महान विचारकों तथा नाटककारों के माध्यम से नये जीवन दर्शन को परिचय करवाया । जीवन को बोझ मानकर चलने वाले इन नाटककारों ने जीवन के प्रति अनासक्ति व्यक्त की । तथा उसे अनिच्छापूर्वक ढोते जाने का आस्थाहीन, तीव्र संघर्षपूर्ण, जिसमें पराजय की सम्भावना अधिक है, कार्य व्यापार माना । सत्य की लोभ है अव्यवस्था, आकारहीनता, विरोधात्मक स्थिति तथा निरर्थकता में करते हैं, जो प्रतिदिन के अस्तित्व का बोध देती है ।^१ जीवन में

१ आस्कर जी० ब्रोरवट : 'द थिस्टर : एन इन्ट्रॉडक्शन', पृ० ३४१

नाथंगेस का बोध लेकर चलने वाला यह दर्शन मानता है कि प्रत्येक व्यक्ति को अपना जीवन जीने के लिए स्वयं ही मूल्यों को खोज करना होगा, पर उसमें इतना साहस होना चाहिए कि वह इस बात का सामना कर सके कि उसके मूल्य स्वसह हैं। नारा और पुरुष यहां अयुग्म हैं, सिर्फ एक-दूसरे से ही नहीं, पर अपने-आप से भी। अपने-आपको अनेकारूप होने पर भी, एक ही रूप में जानना, उसका सबसे बड़ा विडम्बना है और इस विडम्बना में जीता हुआ वह मात्र एक स्थिति या घटना अथवा दुर्घटना से अधिक कुछ नहीं है। किसी आशा, सुख को सम्भावना में संघर्ष को भोग जाना ही जीवन की सार्थकता है। फिर भी व्यक्ति अपने में यही आशा लिए है कि अवश्य ही ऐसी जिन्दगी उदय होगी, जिसमें सुख दाणों का महज्ज होगा। वह भले ही उस जीवन को भोगने के लिए न रहे पर उसके लिए वह जी रहा है। इस संघर्ष में अपने जम्मित्व का सुख है। जीवन की उदासी और एकरसता से उत्पन्न ऊब से हुटकारा पाने के दृश्यमय चित्रण में एक ही हाव-भाव या स्थिति का बार-बार दुहराया जाना, या किसी प्रकार के शॉक देना इस विचार दर्शन को लेकर चलने वाले नाटकों में उमरा है^१।

इस स्वसह रंगमंच से प्रभावित, जगत के सम्पूर्ण विघटन तथा विलगति के माहौल से अपने यहां भी इस शताब्दी के कुछेक दशक में एक नया नाटक जन्म लेता है, जिसमें घटनाओं संयोगों, कथाओं और कल्पना का आधार नहीं है, पर जीवन-प्रक्रिया के बोध, संवेदना के सूक्ष्म तन्तुओं पर आघात करते हुए एक सम्पूर्ण अनुभव के किन्हीं दाणों का चित्रण है। इसलिए यह कथामय नाटक न होकर अनुभव से स्वतः गुजरने का नाटक हो जाता है। संशयगुस्तता, व्यर्थता, संक्रास, अजनबीपन, अकेलापन, जीवन की निरर्थकता, जीवनजगत के आदि यथार्थ को, नाटककार ने अपनी अनुभूति की संवेदनशालता के साथ स्फायित करने का प्रयास किया है।

स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद का नाटक, अपनी समग्रता में एक और परम्परागत नाट्य रूप, जीवनगत यथार्थ का अनुभूतिपरक चित्रण कर किसी समाधान की खोज करता है, दूसरी और परम्पराओं के मध्य से नये जीवन की प्राप्ति के द्वन्द्व को नाटकीय रूप देने के

१ स्तलिन, मार्टिन : 'द पिक्टर ऑफ़ स्वसह'।

संघर्ष को व्यस्त-निर्बन्ध व्याख्यायित करता है। विषय के अनुसूप किसी उपयुक्त माध्यम को दृष्टात्मक सौज उसे नये प्रयोगों को और प्रवृत्त करता है। अपने स्वल्प में चाहे जिस भी निष्पत्ति को या स्पष्टविधान को लेकर आज का नाटक प्रस्तुत हो, पर इतना कहा जा सकता है कि इस युग का नाटक अधिक-से-अधिक रंगमंच के निकट जाने के संघर्ष में जो रहा है। रंगमंचोप-दृष्टियों की क्रिया-प्रतिक्रिया में, किसी अयथार्थवादी नाट्यशैली को ग्रहण करने को प्रवृत्ति इधर जा रहा है। पार्श्वात्य नाट्य साहित्य तो इस दृष्टि से कई आयाम पार कर चुका है, पर अपने यहाँ जमा प्रयोग हो रहा है। आज का नाटक साहित्यिक तथा रंगमंचाय इन दो रूपों का स्फुटता से नये मूल्यों को सौज में प्रवृत्त है। अभिव्यक्ति तथा अभिव्यंजना में किसी अनुभूतिपरक स्थिति का रंगमंचाय-दृष्टियों से निरपेक्ष नाटकीय स्वल्प, प्रेक्षक के प्रेक्षामात्र में कलात्मक सक्रियता और जागरूकता को नई-दृष्टियों को लिए, ज-जैसे-त-कृत जीवन सत्य के अधिक निकट होने की प्रक्रिया में जो रहा है। जिसकी दृष्टात्मक स्थिति में नाटककार किसी भविष्य के सर्जन में व्यस्त है। अपना अव्यवस्था में व्यवस्था को सौजते हुए दृष्टात्मक गहरी अनुभूति को भोगते हुए आज का नाटक युग-संवेदना को कहाँ गहन और सुदम-रूप से अनुभूत कर चला है।

अव्यवस्था की और अग्रसरित युग का प्रारम्भ जनतंत्र की स्थापना से होता है। देश की सरकार राष्ट्र को उन्नति में व्यस्त हो जाती है। गरीबी स्वाधीनता से दूर नहीं हटती थी। अतः अनेक योजनारथ बनाये जाते हैं, किन्तु बड़ा-बड़ा योजनारथ पर करोड़ों रुपया खर्च करने के बाद भी गरीबी दूर नहीं हो पाता है। और स्वतंत्रता के बाइस-तेइस वर्षों के बाद भी सरकार समाजवादी व्यवस्था लाने में हल्ला-धुल्ल है। एक ही वर्ग निरन्तर सम्पन्न होता गया। समाजवाद के नाम पर पूँजी का असन्तुलित वितरण व्यंग्य बनकर रह गया है। एक ओर लाखों अरबों डालर^{रुपय} का व्यक्ति चन्द्रमा पर विजय का ध्वज फहरा आया है, दूसरी ओर भूख व्यक्ति पर हावी होती जा रही है। अपने ही यहाँ यह असमानता एक और निन्यानवे की है। नाटककार के सामने प्रश्न है कि बाहिर इतनी असमानता क्यों है। स्वतन्त्रता के बाद का नाटक इस 'क्यों' के उत्तर को दृष्टात्मक स्थिति का परियोजना है और किसी समाधान को सौज का संघर्ष प्रस्तुत करता है। नाटककार अनुभव करता है कि अन्तहीन व्यक्तिगत स्वार्थों के लिए जनहित की बलि हो जाती है और देश की उन्नति का

नारा लगाने वाले लिजोरियों में दीलत भरने लगते हैं । व्यक्ति में सम्पन्नता का भाव इस तरह सर्वत्र वितर रहा है कि वह अपने अन्दर * या बाहर तटस्थ स्वभाव-पूरित होकर कुछ निर्माण नहीं करना चाहता, बल्कि भोगना ही भोगना चाहता है । भोग की यह प्रवृत्ति, स्वार्थ और अन्याय को अपना अधिकार मानकर चलने वाले पूँजीपति वर्ग में घर कर गई है । अधिकारों और स्वतः की मांग में सर्वहारा वर्ग सजग है । इनके संघर्ष को लेकर युग-परिवेश की संवेदनात्मक अनुभूति नाटकीय परिवर्तन में नियोजित हुई है, जिसमें पूँजीपति वर्ग के काले कारनामों का उद्घाटन हुआ है तथा सर्वहारा वर्ग के तीव्र आक्रोश को बाणों में मिला है । ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर लिखा गया जगदीशचन्द्र माथुर का नाटक 'कोणार्क' (५१) युवा पोढ़ा में अतोत के सारे अत्याचारों के प्रति क्रोध को लेकर प्रस्तुत होता है । इस नाटक में केवल वर्गीय संघर्ष ही नहीं प्रस्तुत हुआ है, बल्कि सखनशील विद्रोह और विद्रोही धर्मपद के अन्त में दो पीढ़ियों का संघर्ष भी व्यक्त है । राजनीतिक, आर्थिक संघर्ष यदि युग संवेदना का प्रतिकलन है तो संस्कृति को प्रस्थापना नाटककार का चिरन्तर संघर्ष । नाटककार कामना करता है कि जो व्यवस्था आज है, उसे बदलना ही होगा, विनाश की और अगसर समाज के सण्डहर पर ही कोई नया रूप जन्म लेगा । विनोद रस्तोगी का 'आजादी के बाद' (५२) सामाजिक पृष्ठभूमि पर वर्गीय तथा पीढ़ीगत संघर्ष को प्रस्तुत करता है । युवापोढ़ा का आक्रोश अपनी बुढ़िया यातनाओं के विरोध में सड़ा है । फिर चाहे वह व्यक्तिगत स्वतन्त्रता और विवाह के लिए ही अथवा ऐसी स्थिति से जहाँ 'धन से मनुष्य का मूल्य आँका जाता है' । यह युवा पोढ़ा नाटककार के इसी आक्रोश को बहन् करते हुए कहता है -- '..... आपके इस धन से, जो निर्धनों और बेबसों का रक्त बूँस-बूँस कर खींच लिया है, मैं एक पैसा नहीं लेना चाहता' । इससे आगे बढ़कर वह अनुभव करता है कि जब तक शोषित वर्ग को शोषक वर्ग के चंगुल से बचा नहीं लिया जाता, उसके लिए स्वतन्त्रता कोई महत्त्व नहीं रखती और उसका सारा संघर्ष इन शब्दों में व्यक्त होता है -- 'हमें अभी स्वतन्त्र होना है उन पशुओं से जो मनुष्य के रूप में ब रहकर देश तथा राज्य के साथ विश्वासघात करते हैं, हमें स्वतंत्र

होना है भूख की ज्वाला से, निर्धनता के शाप से, बेकारी के पाश से, स्वयं अपना दुर्दलता से और वह होगी हमारी वास्तविक स्वतन्त्रता^१। देखा जाय तो यही संघर्ष नाटककार का अपना है और युग संघर्ष में वास्तविक, जिसका किसी न किसी रूप में प्रायः सभी नाटककारों ने नाटक में नियोजित किया। कहीं वर्गगत रूप में, कहीं व्यक्तिगत रूप में। यही संघर्ष चन्द्रगुप्त विधालंकार के 'न्याय का रात' (५८) में है, और यही संघर्ष रवीशरण शर्मा के 'चिराग की लौ' (६२) में है। दोनों नाटक स्वार्थी, प्रष्टाचारो पूंजीपति तथा आदर्शवादी ईमानदार कर्मवीर नवयुवक के बीच संघर्ष को प्रस्तुत कर इसी सामाजिक संघर्ष को अभिव्यक्त करते हैं। 'चिराग की लौ' में नाटककार भावावेश में किस तरह प्रेम-विवाह के फलस्वरूप दाम्पत्य जीवन में उत्पन्न असंतुलन के मूल में भी घन को मानता है। स्वतन्त्रता के वास्तविक अर्थ को लाने के संघर्ष में शील में तीन दिन तीन घंटे (६१) में राजनीतिक, सामाजिक तथा आर्थिक परिस्थितियों के संघर्ष का नाटकीय रूपान्तर किया। यह नाटक एक ही गली के परिवारों की तीन दिन की गतिविधि को समूचे समाज का संवेदना में बदल देता है। हर बड़ी मछली छोटी मछली को निगलने के लिए तत्पर है तथा इसके लिए बड़ी बछली हर सम्भव-असम्भव मार्ग को अपनाती है। इनके विरोध में सक्रिय प्रभात, चन्दु और उसके सहयोगी पूंजीपति वर्ग की साजिशों का उद्घाटन कर शक्तिशाली मोर्चा लेते हैं। बह्यन्त्रकारी फँस लिए जाते हैं, विरोध काबू कर लिया जाता है, नाटक समाप्त हो जाता है। किन्तु नाटककार जानता है ऐसी स्थिति बार-बार आयेगी और हर बार जनता को ही मोर्चा लेना होगा। लक्ष्मीनारायणलाल के 'रातरानी' (६२) में भी और पूंजी का संघर्ष है। नाटककार मानता है, कि अर्थ युग में मनमानी कैंची नहीं कलाई जा सकती। सन्तुलन के लिए पूंजीपति को सहृदयतापूर्वक अपने कर्मचारियों के अधिकारों की रक्षा करनी होगी। किन्तु नारी के माध्यम से कल्याण की मावना का जो रूप वह प्रस्तुत करता है, वह भाव जगत का है, यथार्थ का नहीं। इससे भिन्न मगवतीचरण वर्मा ने 'रुपया तुम्हें खा गया' (५५) नाटक में व्यापारी वर्ग की भोग प्रबन्धन प्रवृत्ति के कारण सामाजिक रचनात्मक प्रवृत्तिहीनता में मानव के अन्तरंग संघर्ष की कथा को लिया। तथा यह स्थापित करने का प्रयत्न किया कि घन व्यक्ति की आन्तरिक ममता, दया, करुणा और त्याग पर हावी होकर

उसके अन्तस् को नीरस और कठोर बना देता है । कुछ ऐसा ही आधार लेकर मध्यवर्ग को सर्वजनीन संवेदना के अनुरूप अश्व ने 'छठा बेटा' (५०) लिखा । जिसमें उन्होंने बताया कि युवा पीढ़ी को धनलोलुपता घनाढ्य और धनहीन पिता के साथ कैसा व्यवहार करती है ।

जनतन्त्र की स्थापना के बाद राजनीतिक हिंसात्मक आन्दोलनों के वे चित्र भी नाटकीय परिकल्पना में नियोजित होते हैं, जिनकी चर्चा ही ब्रिटिश शासन में अवैध मानी जाती थी । मगत सिंह, दत्त, नेता जी, आजाद प्रभृति क्रांतिकारियों ने राष्ट्र को स्वतन्त्रता के लिए जो संघर्ष, बलिदान त्याग से किया था, वही अन्त अपने प्रकार के एक ही उल्लेखनीय नाटक 'क्रान्तिकारी' (५३) में नाटकीय रूप पाता है । मट्टु जो ने इस नाटक में क्रांतिकारियों का उद्देश्य 'शुद्धों से भातुझुमि का उद्धार' बलाकर उनके जीवन के अनेक उतार-चढ़ावों को प्रस्तुत किया । क्रांतिकारियों के संघर्षमय जीवन को एक व्यापक फलक पर नरेश मेहता ने 'सुबह के घण्टे' (५६) में प्रस्तुत किया । व्यक्ति और राजनीति के हस्तात्मक फलक पर राजनीतिक और सामाजिक कमियों का उद्घाटन वह करता है । अपने स्वरूप में वैसे यह नाटक एक लघु उपन्यास माना जा सकता है । नाट्य साहित्य के नाम से स्वतन्त्रता पूर्व की क्रांतियों को लेकर बहुत से नाटक लिखे गए जो अपने स्वरूप में नाटक नाम से विभूषित तो हैं पर उसकी सक्रियता को पोषित नहीं करते ।

देश-विभाजन के बाद शरणार्थी-समस्या भी देश के संघर्ष की प्रमुख स्थिति थी, किन्तु इस युग-द्वन्द्व की ओर नाटककारों ने विशेष ध्यान नहीं दिया । यहाँ-वहाँ उनकी स्थिति की चर्चा अवश्य हुई । अश्व ने 'अंधी गली' (५६) में शरणार्थियों के प्रश्न को उठाने का प्रयास किया । यह नाटक भी है और इसका प्रत्येक अंक एकांकी भी । इसी समय देश के सम्मुख जमीन्दारी उन्मुलन कानून के लागू हो जाने के पर जमीन्दारों की स्थिति का प्रश्न भी था । जमीन्दारी समाप्त तो हो रही थी, पर उसके मग्नाशेष बने हुए थे । 'जिनकी जमीन्दारी गयी थी, उनका व्यामोह अभी टूटा नहीं था । तपेक्की मुर्दे के घर से उठ जाने पर भी घर वाले कभी-कभी रोते दिखाई देते हैं और न जाने कब तक ऐसे ही रहते हैं' । 'कुछ ऐसी ही स्थिति इन उजड़े जमीन्दारों की हो रही थी । कई और मय की नींव पर अपनी हड़मत का

गर्व और खोखली स्थिति पर वैभव का आवरण बढ़ाये, संझर हो रही परम्परा को अपने से चिपकाये नये युग के साथ चलने में असमर्थ, अपनी कुंठाओं से ग्रस्त थे ज़मानदार अपनी समस्याओं सहित नाटकीय परिकल्पना में प्रस्तुत हैं। इस परिप्रेक्ष्य में उदयशंकर भट्ट का 'नया समाज' (१५), विनोद रस्तोगी का 'नये हाथ' (५७) तथा नरेश मेहता का 'संछित यात्रा' (६२) सामने आते हैं। इन सभी नाटकों में नाटककारों ने युग संघर्ष को पीढ़ीगत संघर्ष के रूप में प्रस्तुत किया। बुढ़ा पाढ़ा जो अपने संस्कारों से दबी, असहनीय विषम स्थिति में भी अपने परम्परित जीवन को बनाये रखना चाहता है और नयी पाढ़ा सारे झड़म्बरों, ढकोसलों, वैभव और शान के फूटे मोह को त्याग कर युग के साथ चलने को उत्सुक है। प्रथम दो नाटकों में इसा आधार पर प्रेम और विवाह गत मृत्यों के संघर्ष का प्रस्तुति है। दोनों ही नाटककार अपने-अपने नाटकों में बाता पाढ़ा को, अपने अधिकार दम्भ को छोड़कर नयी पाढ़ा को नये समाज के निर्माण का अवसर देने का सुझाव देते हैं। नरेश मेहता के नाटक में पाढ़ागत संघर्ष से नई पाढ़ा का ही दो विरोधी प्रवृत्तियों का संघर्ष अधिक है। पुराने पूंजीपति और नये संस्कारहीन पूंजीपति, पाढ़ागत संघर्ष और व्यक्ति को नई पाढ़ा की अनिश्चयात्मक स्थिति का हन्त एक साथ ऐसे वातावरण का निर्माण करता है, जिसमें आज व्यक्ति अपनी परम्परा से विद्रोह करके भी बार बार अपने में उलझता, संघर्ष करता उसी पर लौटकर आता है। अपना असमर्थता में अपने ठूढ़ते हुए जीवन के साथ और भी बहुत कुछ सिर्फ टूटने में सकता है।

व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का संघर्ष पहले से भी जटिल हो गया है। दाम्पत्य जीवन संघर्ष की जटिलता में आज संक्रान्ति स्थल पर सड़ा नवीनीकरण या किसी नयी दिशा की कामना कर रहा है। नारी के उत्थान की जितनी व्याख्या, विश्लेषण होता है, उतनी ही और गूढ़ वर्ष जुड़ जाते हैं। आज नारी वर्ग को स्थूल रूप से विभिन्न मान्यताओं वाले वर्ग में रखा जा सकता है। एक वर्ग वह है जो या तो पुरानी हठियाँ और संस्कारों से इस तरह ग्रस्त है कि उनका साथ छोड़ देने में भी उसे उतनी ही पाढ़ा है जितनी कि उसे निभा ले जाने में। वह अपमानित, तिरस्कृत होकर भी विद्रोह के लिए सिर नहीं उठाती और इसे अपना भाग्य समझकर सन्तोष कर लेती है।

दूसरा वर्ग इन रुढ़ियों, संस्कारों को तोड़ना तो चाहता है पर ऐसा करते हुए या तो आत्महत्या कर लेता है या आत्महत्या के प्रयास में पंगु हो जाता है। (यह आत्महत्या मानसिक स्तर की भी हो सकती है।) अतः दूसरा वर्ग वह है जिसने पश्चिमी अनुकरण की दौड़ में जबरदस्ती कुंठा और संक्रास को जीवन में न्योत लिया है। पुरुष का अधिकार दम्भ और नारी के विद्रोह के बीच सन्तुलन की कामना में नाटककार नारी को सहचरी, संगिनी के रूप में रख कर सामाजिक मान्यताओं से दूर रहता है। वह किसी ऐसे समाधान की तलाश करता है, जो दाम्पत्य जीवन में सुख, शान्ति और स्थायित्व को ला सके। अपने परवर्ती नाटककारों की तरह इस युग का नाटककार भी भारतीय संस्कारों की महत्ता में पश्चिमी संस्कारों के विलयन का प्रयत्न करता है। इस परिप्रेक्ष्य में वह व्यक्ति स्वतन्त्रता और आत्मिक उत्थान पर बल देता है। समाज और व्यक्ति के मध्य में मानव-मन को उद्देलित करने वाले अवचेतन संघर्ष को लेता है, जिसमें उन्मुक्त प्रेम, यौन समस्याएं तथा दाम्पत्य जीवन का संघर्ष निहित हैं।

अ
उपेन्द्रनाथ 'अक्ष' ने प्रेम, विवाह, दाम्पत्य के संघर्षों को लिया। 'अलग अलग रास्ते' (५०), 'कंद' (५०), 'उड़ान' (५५) तथा 'मंवर' (५५) इन्हीं संघर्षों के विकास का क्रमशः आयोजन है। अपनी स्थिति के सुधार और पुरुष के समानाधिकार समाज में प्रतिष्ठा पाने के इच्छा को लेकर 'अलग अलग रास्ते' की रानी सामने आती है। स्वामिमान के बल पर वह घन-लोलुप पति, और प्राचीन संस्कार के हेतु नरक तुल्य पति-गृह में वापिस भेजने के आग्रही पिता का घर छोड़कर वह युवा पीढ़ी के प्रतीक भाई पुरन के साथ मार्ग निर्माण के लिये चली जाती है। इसी नाटक में दूसरी नारी राज है, जो स्त्री कुंठा सहकर अपने संस्कार से चिपकी हुई है। इन दो नितान्त भिन्न आदर्श वाली नारी के संघर्ष से उद्देलित स्वयं नाटककार दोनों की स्थिति को व्यापक रूप में 'कंद' और 'उड़ान' में नाटकीय आयाम देता है। 'कंद' की अपनी अपने सपनों के सपनहर पर, मानसिक कुंठाओं से घिरी, सामाजिक रुढ़ियों से आवद्ध चट्टानों पर सिर पटकती हुई धीरे-धीरे टूट जाता है। 'उड़ान' की माया पुरुष की प्रवृत्ति से संघर्ष कर 'असहाय' और 'दासी' की तरह न रहकर अपने मार्ग को स्वयं निश्चित करने चली है। ऐसे मार्ग को अन्तर्विरोधों, विकारों और

पतनसे अलग हो । यही नारी 'मंवर' में प्रतिभा के रूप में अपना स्वतन्त्रता के परिणाम स्वरूप जीवन संघर्ष को भोगती है । वह अनायास ही अपने जीवन में ऐसी दुःखता, उलझन और बाँझकता को भर लेती है कि औरों के लिए नहीं, स्वयं अपने लिए उसका व्यक्तित्व एक प्रश्नचिन्ह-सा बन जाता है । इस तरह इन भिन्न नाटकों में नारी के द्वन्द्व को अश्व जो ने अनुभूति की सुदमता के साथ नाटकीय प्रारूप दिया । उनके सामने यदि एक प्रश्न है कि नारी को मुक्त किया जाय तो दूसरा प्रश्न इस मुक्ति के सन्दर्भ में प्रस्तुत हो जाता है कि वास्तव इसको दिशा क्या हो । मार्ग निर्माण के लिए तो वह चल सकती है, पर इस निर्माण में उसका भविष्य सुख ही होगा, यह नहीं कहा जा सकता । नाटककार के पास कोई समाधान नहीं है । असफल प्रेम की कुंठा को लेकर वृन्दावनलाल वर्मा ने 'खिलौने को सोज' ('५०) नाटक दिया । सत्त्वा मानसिक रोग की शिकार होकर चिढ़चिड़ी और रोगी हो जाती है । इस द्वन्द्वात्मक स्थिति में नाटककार मनोबल को सबल बनाने का आदर्श रखता है विष्णु प्रभाकर मनोबल की बात से कुछ जागे बढ़कर पुरुष के तिरस्कार को चुनौती के रूप में लेकर नारी के संघर्ष को 'डाक्टर' ('५८) की नाटकीय परिकल्पना में संजोते हैं । मानसिक द्वन्द्व के माध्यम से पूर्ण नाटक का विकास कर वे कर्तव्य और प्रतिशोध में जलती डा० अनीला को कर्तव्य के सहारे विजय पाने का आदर्श देते हैं और इस तरह परित्यक्त मधुलक्ष्मी डाक्टर के रूप में, अपने ही पति का दूसरा पत्नी को जीवन दान देकर उस चुनौती का प्रत्युत्तर देती है । किन्तु लक्ष्मीनारायणलाल 'अंधा कुआँ' ('५६) में त्यागमयी नारी के प्रति प्रताड़ना से उषे क्रोध और जामा, विद्रोह और समझौते की द्वन्द्वात्मक स्थिति में उसकी जामा शील और त्यागमय रूप को अपनाते हैं । डा० दशरथ जोषा ने इस नाटक को 'आधुनिक समाज की समस्याओं से प्राप्त मानव की मानसिक द्विविधा, अस्थिरता आदि के स्पष्टीकरण एवं विश्लेषण की नवीन चेतना से प्रभावित माना, किन्तु मुझा अपने निश्चय में अपने मोर्तर के साथ मागती है, फड़ायी जाकर घर वापिस लौटने पर आत्महत्या के लिए भी असफल

प्रयात्नकर्ता है । भगौतो से बंधी वह उस प्रतिद्विधाके फलस्वरूप रहता है, जो उसके मंगैतर को कमजोरी के विरुद्ध था । तीसरी बार भगौतो से अपने प्रतिशोध को, अपने सौत को उसके मंगैतर के साथ भगाकर पुरा कर लेता है । और अन्त में अपना दुर्दशा के हेतु इन्दर से प्रतिशोध लेता है, पति के प्रति सहानुभूति दिखाकर और उसकी रक्षा में प्राण देकर । परम्परित दाम्पत्य जीवन पर अनास्था और नया राह की खोज के दृष्टि को लक्ष्मीनारायणलाल मादाकेवटसे (५६) के माध्यम से प्रतीकात्मक अर्थ में नाटकीय प्राप्त देते हैं । नारी उनके लिए पहिली मा है, स्त्रिंत्वर्ग के नारी विचार को प्रतीक मा, पर फिर भी निरोह और बेचारी । वे दाम्पत्य जीवन के परम्परित रूप से विरोध करते हुए नारी पुरुष को मित्र रूप में जीवनयापन करने का सुसम सुझाव देते हैं और अपने सुझाव को सफ़िहत मा करते हैं । सम्भवतः वे जिस मैत्रीय सम्बन्ध की कल्पना करके चलते हैं, बाद में उसे अस्वाभाविक और सारहीन मानकर उसपर अनास्था मा व्यवहृत करते हैं । इस रूप में नाटककार का अपना दृष्टि, जो दाम्पत्य जीवन को मैत्री रूप में स्थापित करने की स्थिति पर अनास्था-अनास्था काहे, मा अभिव्यक्त होता है ।

इन सभी नाटकों के माध्यम से युग संघर्ष के साथ नाटककार के तात्त्व होते संघर्ष को भी नाटकीय अभिव्यक्ति मिली है, क्योंकि स्वयं किसी निश्चय के अभाव में वह व भिन्न नाटकों में भिन्न प्रकार से एक ही प्रश्न को उठाता है ।

इस युग में आकर नाटककार इन प्रश्नों को भी उठाता है, जो दो-दो महायुद्धों के बाद उठे थे । उन युद्धों की विभीषिका ने यूरोप को नया चिन्तन और नया बोध दिया था और अपनी नृशंस विध्वंस लोला के बाद व्यक्ति को निराशा और अनास्था का बोध देकर युग चेतना में निराशा और अविश्वास के रूप में ^{आया} हो गया था । धर्मवीर भारती ने युद्ध सभ्यता के काल में उत्पन्न बाह्य और आन्तरिक मानवीय संकटों की अनुगुंज की 'अंधाधुंध' (५६) के नाटकीय आयोजन का आकार बनाया । व्यक्ति इन युद्धों के परिणाम देख सोचता आया है कि आसिर युद्ध क्यों? और इन युद्धों की उपलब्धि क्या है ? इस प्रश्न के लिए वह महामारत की ओर उन्मुख होता है । महामारत के ऐतिहासिक सन्दर्भ में युग के व्यापक विज्ञानों की आहों का, मानवीय सत्य तथा हासोन्मत्त व नैतिक मानदण्डों का अत्यन्त सूक्ष्म

प्र तुल्यकरण है । किन्तु समाज की कुंठा, निराशा, रक्तपात, प्रतिशोध, विकृति, कुपता, अधापन, सत्य की इन दुर्लभताओं और अन्तःस्थित स्थितियों से संसार के मृत होने की कामना वह नहीं करता, अपितु जीवन के इन व्यापक सत्यों में से कि किस उदोद्यमान मयादा को स्थापित करता है । जीवन के संघर्ष और उससे सर्जन के सत्य की उदात्त अनुभूति को अभिव्यक्ति करता है । 'युद्ध क्यों' उद्भूत मिलता है 'शान्ति के लिए' । लेकिन फिर युद्ध होते हैं, महायुद्ध होते हैं, युद्धों का शृंखला कभी टूटती नहीं । प्रथम विश्वयुद्ध समाप्त हुआ, और फिर शायद ही विश्वशान्ति स्व मानवीय अधिकारों के लिए द्वितीय विश्वयुद्ध प्रारम्भ हुआ । वह भी समाप्त हुआ और फिर नये-नये विध्वंसक अस्त्र-शस्त्रों का निर्माण होने लगा है.... लगता है जैसे शान्ति के नाम पर फिर महायुद्ध होगा, लेकिन क्या तृतीय विश्वयुद्ध के बाद संसार में शान्ति स्थापित हो जायेगा ?..... आखिर युद्ध होते हैं क्यों हैं? उनका समाधान क्या है ?.... "सृष्टि का संच" (५४) में डा० सिद्धनाथ कुमार ने इन प्रश्नों को अभिव्यक्ति दी । प्रत्येक युद्ध के बाद व्यक्तित्व कामना और आशा करता है कि और युद्ध नहीं होंगे वन पर उसका मिथ्याभिमान बुर हो जाता है । इस आरोह-अवरोही स्थिति के अन्त में एक बार पुनः नाटककार आशाभय आयाम को कल्पना करता है । अन्त जा ने भी अणुबम के बाद नवीन मानवता के निर्माण संघर्ष को 'ध्वंस शेष' में नियोजित कर दिया । उन्होंने बताया कि राजनीति और अर्थनीति की दरमि संधि ही अणुयुग का कारण है और जब इसके विरुद्ध जनता उठेगी तभी 'ज्योतिर्मयी नवल आध्यात्मिकता नव चेतना' का उदय होगा । अध्यात्मवाद और आत्म स्वयं से जगत् में नवमानवता और विश्वमंगल का उदय होगा ।

अभी नाटककार युद्ध क्यों और शान्ति क्यों नहीं के प्रश्नों से ही जुका रहा था कि छठे दशक के प्रारम्भ में ही दो-दो आक्रमणों को फी वीमत्सा के काले बादल मँडराये, बोसे और चले गए । चीन का सन् १९६२ में उत्तरी पूर्वी सीमाओं पर यकायक आक्रमण हमारी सीमा हुई निश्चिन्त चेतना को फकफोर गया, और सन् १९६५ में पश्चिमी सीमाओं पर पाकिस्तान के आक्रमण ने हमें अपनी ग्रीधमरी हुंकार के साथ गरजने का

अवसर दिया । उस दशक में इन युद्धों की पृष्ठभूमि पर लिखे जाने वाले नाटक आक्रमण के कारणों या युद्ध काल की किन्हीं संवेदनाओं को प्रस्तुत करने के उद्देश्य को लेकर चले हैं । चीन के आक्रमण ने हमारी भावनाओं को गहरी ठेस पहुंचाई थी । यह आक्रमण केवल सीमाओं तक ही सीमित नहीं था, पर चीन अपने फुठ, फुरैब और जालसाजी से हमारे घरों में भी घुस आया और जहाँ चाहा मनमाना लूटका, हथिया के नृशंस उदाहरण रहे । एक ओर जहाँ भारतीय जवानों के अद्भुत शौर्य और साहस की कहानियाँ मैदानों तक आईं, वहीं दूसरी ओर ऊँचा-नीचा हिम-शृंखलाओं में बसे उन आदिवासियों का आश्चर्यजनक प्रतिरोध, अपनी बफौली घाटी को रक्षा के दृढ़ संकल्पों की अग्नि से प्रसर, देवदुतों जैसे आदिवासियों के शौर्य की कहानियाँ भी आयीं । सजग नाटककार अपनी संवेदना में विभिन्न अनुभूतियों का ताव्रता को पाले चीनियों की बर्बरता और भारतीयों की शूरवीरता के संघर्ष को प्रस्तुत करता है । इस संघर्ष के नाटकीय प्रस्तुतीकरण का सर्वाधिक प्रसिद्ध नाटक 'नेफा को एक शाम' (६३) माना जा सकता है । इसमें चीनियों का सशक्त तैयारी के साथ मुठठान पर इन आदिवासियों का संघर्ष प्रस्तुत है । माताई का यह डुहराना कि 'अमा तो शुरुआत है, शुरुआत' संघर्ष की संवेदना को तोड़ करता है । मनुष्य जब राष्ट्रीय हितों की पैदी पर अपना व्यक्तिगत भावनाओं को बलि देता है, तो उसे घोर मानसिक और भावात्मक संघर्ष और उन्नाय की प्रक्रिया से गुजरना पड़ता है । युद्ध पृष्ठभूमि पर व्यक्तित्व के इसी मानसिक संघर्ष को रेवतीसरन शर्मा ने अपनी धरती' (६३) नाटक में परिकल्पित किया । बेटे के लिए रोने वाली किसान की बेटो जब यह समझ पाती है कि दुश्मन हमारी धरती चाहता है, तो यही माँ दृढ़कर होकर अपने दर्द को भुलाना चाहती है, क्योंकि 'धर्म कई होते हैं, एक आदमी को बेटे को लड़ाई पर भेजने का होता है, एक उसपर क्या बीत रही होगी, यह सोच-सोच के मौम और लास की तरह गलने का होता है' । माँ के संघर्ष की यह मनोव्यथा व्यापक आयाम में दूसरे नाटकों में प्रस्तुत हुई । शिवप्रसाद सिंह के नाटक 'घाटियां गुंजती हैं' (६५) की नाटकीय परिकल्पना में व्यक्तित्व और समूह के मानसिक मनोमन्यन में संघर्ष

की मूल शक्ति, जो अमानुषिक कृत्यों के प्रति अपना अबाध प्रतिहिंसा में साकार हुआ करती है, का संयोजन है। स्थूल सत्य घटनाओं के परिप्रेक्ष्य में भिन्न-भिन्न व्यक्तित्वों का अन्तरात्मा में उभरने वाले भावों और संवेगों को ही लक्ष्य में रखकर उनके संघर्ष का प्रस्तुतीकरण है। नाटक में सारा घटित अपने कृत्यों के साथ फैलकर, अदृश्य में ही, पात्रों के लिए संघर्ष का आयाम देता है। नाटककार यह प्रश्न उठाकर कि... मनुष्य मनुष्य के साथ ऐसा खिलवाड़ कब तक करता जायेगा, क्या हम हमेशा पशुओं की तरह या उनके भी गिराे हालत में, एक दूसरे के अस्तित्व को मिटाने के लिए हो हा लड़ते-मिड़ते रहेंगे? एक विरन्तन संघर्ष को और इंगित करता है, जिसका समाधान न युग के पास है न नाटककार के पास, सिवाय इसके कि धर्मनोर भारती की तरह वह इस संघर्ष और विनाश को रचनात्मक हेतु मान ले। भारत-पाक संघर्ष को आधार बनाकर ज्ञानदेव अग्निहोत्री ने 'वतन की आबरू' (६५) में सशक्त नाट्यात्मक अनुसृतियों को प्रस्तुत किया। सच्चा युद्ध साहित्य स्वयं युद्ध की भावनाओं को नहीं उभारता, वह जीवन के किन्हीं महत् आदर्शों की रक्षा के लिए फिर गए द्वन्द्व का प्रतिरूप होता है, पर इसमें भी सन्देह नहीं कि उसमें आदर्श की स्थापना हो जाता है, क्योंकि युद्ध की कहानियाँ आदर्श की कहानियाँ हुआ करती हैं। 'वतन की आबरू' में अग्निहोत्री ने एक और यदि साहित्यकार के इस समय के उत्तरदायित्व की बात प्रस्तुत की है तो वृहत् परिवेश में भारत-पाकिस्तान के इस युद्ध, सीमा, भूमि, जातीयता, धर्म उन्मूलन से इतर निश्चित मानव मूल्यों, नैतिकता और मानवता के प्रगतिशील इतिहास के दमन तथा रक्षा के युद्ध को भी प्रस्तुत किया है।

प्रत्येक युद्ध किन्हीं मूल्यों का निर्माण करता है, परोक्ष या अपरोक्ष रूप से समाज पर अपना प्रभाव डालता है, जो यदि तत्काल दृष्टिगोचर नहीं होता तो कालक्रम में अनुभव किया जाता है। साठोवरी भूमि का स्पर्श कर आज समाप्ति की ओर अग्रसर यह एक दशक, अपनी विभिन्नताओं तथा प्रयोगों के में हिन्दी नाट्य साहित्य का विशिष्ट दशक माना जा सकता है। इस दशक के नाटक साहित्यिक होने के साथ

साथ ही रंगमंचीय होने के संघर्ष को वहन करते हैं। अभिव्यक्ति में युग-नैवेदना का गहरा पकड़ और अभिव्यंजना में नये आयामों का खोज का दोहरा संघर्ष प्रस्तुत होता है। जीवन को जिन समस्याओं को सुलझाने के लिए निरन्तर प्रयास होते रहे, वही इस दशक तक आते-आते और भाँजटिल हो गये। देश की राजनीति में अनास्था, भय, भ्रष्ट और दिशाहीनता का अदृश्य कोहरा धीरे-धीरे जीवन को निगलता जा रहा है, और जीवन एक दुस्मान्त नाटक बनकर रह गया है। आज्ञादा तो मिली थी, पर इस दशक तक आते-आते सुखद भविष्य की कल्पना का मोहभंग हो जाता है। अंग्रेजों के चले जाने के इतने वर्षों के बाद भी उनका शासन-पद्धति, अत्याचार, बर्बरता स्वार्थी, भाँतिक्तावाद या पश्चिम के दूसरे संस्कार उनका धरोहर के रूप में हमसे चिपके रहते हैं और उन्हें उतार फेंकना हम अपमान समझते हैं, स्वयं को उनसे अलग सोचने में निर्वसन होने का लज्जा से आर्तकित हो उठते हैं। अपने घुम और सुन्दर को हमने उनके भोग और शैशवंत प्रियता में समाप्त हो जाने दिया। अंग्रेजों ने जातिगत, धर्मगत भिन्नता का जो बीज बोया था, वह साम्प्रदायिक रोग बनकर हमारी नाँव को सोखला कर रहा है। स्वतंत्रता के बदले स्वतन्त्रता के बाद देश प्रान्तीयता, जातिवाद, साम्प्रदायिक, जराष्ट्रीयता के तत्वों से घिर गया है। देश के नवाबों, राजाओं के जंगुल से कुड़ाकर एक राष्ट्र के लिए सरकार पटेल ने जो संघर्ष किया था, आज वह छोटे-छोटे प्रान्तों में बंटा अट्टहास कर रहा है। राष्ट्र की चेतना जाति, प्रान्तों, भाषा में बिसर गई है। उसे पुनः एक संगठन के नीचे लाने की अन्तमयी अनुमति का नाटकीय आयोजन लक्ष्मीनारायण लाल ने 'रक्त कमल' (६२) में अयथार्थवादो रंगशली में प्रस्तुत किया। नाटक के भीतर नाटक की कल्पना और उस भीतरी नाटक के लिए जो 'टूटे फुटे दीमक के खाये खानों का, धूल भरे, गन्दे कागज-पत्रों में लिपटा ... रीढ़ मुकार अस्तव्यस्त कुड़ा कचरा' देश है, उसे पुनः ^{उस} पुनर्जागरण के लिए, वाणी देने के लिए वह अयथार्थवादी नाटकीय माध्यम अपनाता है। सारे संघर्ष की प्रतिक्रिया में वह आज के नवयुवक को कापालिक और अगस्त्य के रूप में देखना चाह कर मृतप्राय देश को जाग्रत करने, स्वार्थी, डोह, विश्वासघात, विषटन और मूल्यहीनता के झुब्ब, विषाक्त समुद्र को सोखने की कल्पना करता है। जितनी मनुष्य का विलुप्त प्रकाश उसकी समानता, स्वतंत्रता और गरिमा वापिस मिल सके। इसी युग-नै-

-राष्ट्रीय विघटन-को कृष्ण किशोर श्रीवास्तव ने 'नांव को दरारे' (६४) में, संयुक्त परिवार के विघटन के प्रतीक में प्रस्तुत किया। तान भाई गांव के मकान का बंटवारा करते हैं और बंटवारे के बाद मां, जो भारत मां का प्रतीक है, के वैन्द्वीय कमरे का चिन्ता नहीं करते। बरसात में दोवार घंस जाती है और मां दब मरती है। प्रसिद्ध रेडियो नाट्यकार चिरंजीत के 'अभिमान्यु चक्रव्युह में' (६४) नाटक का प्रधान स्वर निजी स्वार्थपरता का सार्वजनिक सेवाओं पर हावी होने से उत्पन्न स्थिति को प्रस्तुत करता है। व्यक्तिगत स्वार्थ कैसे विस्तृत कर्तव्य दृष्टि को धुंधलाता है और वह दृष्टि अकेली होने के कारण अविश्वस्त मान ली जाती है। संघर्ष वहाँ उत्पन्न होता है, जहाँ वह अकेली दृष्टि एक नियुक्त के सम्बन्ध में दृढ़ और निष्पक्ष है, किन्तु उसे छिगाने के लिए हर दिशा से पत्नी, मित्र, गुरु आदि को और से दबाव डाला जाता है, यहां तक कि जातीयता और प्रांतीयता के आधार पर मां देश की राजनीति के परिप्रेक्ष्य में, 'शुतुर्ग' (६८) समय बोध और देशकाल से उफने आक्रोश, हताशा और असन्तोष और तटस्थ सम-सामयिकता का व्यंग्यात्मक प्रस्तुतीकरण है। व्यवस्था और जनसाधारण की आकांक्षाओं के द्वन्द्व के बीच राजनीतिक हथकंडों के साथ सर्वहारा के शोषण को नाटकीय संघर्ष में उभारा गया है। सीमा संघर्ष के नाम पर आन्तरिक संघर्षों से और आर्थिक दुर्व्यवस्था को छिपाये रखने की शासन की नीति का उद्घाटन करता है, तथा देश की महत्वपूर्ण समस्याओं की लीज-बोन और उनकी नई व्यवस्था आज की स्थितियों पर व्यंग्य है। शुतुर्गीय प्रवृत्ति के आवरण में वह शासकों की स्वार्थनीति का उद्घाटन करता है, किन्तु यह नाटक अपने प्रतीक की स्तरीयता में केवल सम-सामयिक स्थिति का नाटकीय वर्णन ही करके रह जाता है। इसकी सामयिक तटस्थता का एक प्रमाण यह है कि कमलेश्वर के अनुसार दो बड़े शहरों में इसकी मंच प्रस्तुति ने दो विभिन्न व्याख्यान प्रस्तुत की हैं^१।

१ "कलकत्ता में यह नाटक क्रान्ति का सूत्रपात करता है कि एक जाति समाज विद्रोह के कगार पर पहुंच गया है और वह विध्वंस होना चाहता है। सत्ता और राज्य मोतर से लौलहे हो गये हैं और अब उन्हें सहन नहीं किया जाना चाहिए। बम्बई के प्रस्तुतीकरण ने दर्शक को दूसरा बोध दिया कि 'हमारे चारों ओर एक षड्यंत्र व्याप्त है। विभिन्न शक्तियाँ हम पर हावी हो रही हैं। सत्ता तथा राज्य कुछ अपने षड्यन्त्रों का शिकार है और कुछ अन्य शक्तियों के षड्यन्त्रों में जकड़ता जा रहा है। इससे निस्तार का रास्ता है-- परिवर्तन को क्रियात्मक आकांक्षा'।

--कमलेश्वर का लेख : 'तटस्थता और समसामयिकता'-- 'धर्मयुग' २६मई १९६८

‘आधुनिक जन्योदित’ के रूप में लिखित पौराणिक कथा के माध्यम से जगदशचन्द्र माथुर ने आज की राष्ट्रीय समस्याओं को अपने भोगे हुए युग यथार्थ को, ‘पहला राजा’ (६६) में अभिव्यक्त किया। नाटक के अन्त में ‘सृष्ट्युग’ में अनेक युग प्रश्नों का जो विवरण प्रस्तुत किया है, उन्हीं की दृष्टात्मक स्थिति को नाटक में स्थापित करने का प्रयास वे करते हैं। ये मूलभूत प्रश्न—कर्म में उपलब्धि से अधिक उपचार सौजन्य वाला स्थिति, आदमी और प्रकृति के आपसी सम्बन्धों का संघर्ष मय द्रामा, समाज के विकास में वर्ण संकरता का देन, समुदाय और राजसत्ता के बीच सम्बन्धों का बुनियादी, महत्वाकांक्षी पुरुष में कर्म की स्फूर्ति और काम की लालसा का सहज अस्तित्व - नाटकीय परिकल्पना में एक साथ ही नियोजित करने का प्रयास उनका रहा। प्रतीक मर्मस्पर्शी न हो पाने के कारण और भाषा का असमर्थता में पात्रमों कठपुतली से लगते हैं। इस नाटक में माथुर जो नै शिल्प का अवश्य ही एक नया रूप प्रस्तुत किया है, जिसमें लोक नाटकों की शैली पर नट-नटों का समावेश किया गया है, जो हर क्षण नाटक के नाटक होने का सहसास देते हैं। उस वक़्त जब कि विश्व में नाट्यशिल्प के नये आयामों की खोज का संघर्ष ताज़ा हो रहा है, माथुर जी का यह प्रयोग नई दिशा का संकेत कर महत्वपूर्ण कार्य करता है।

देश, समाज जिन स्थितियों से गुजर रहा है, उसके परिप्रेक्ष्य में व्यक्तित्व चेतना को एक अलग धारा का प्रवाहित हो लेना अस्वाभाविक नहीं लगता। व्यक्तित्व स्वयं को पाने की अन्तर्गुहाओं में भटकता हुआ, स्वयं को तराशने की पीड़ा में जा रहा है। आज जीवन के चतुर्दिक उद्वेलन का सामना कर व्यक्तित्व और परिवार टूटते सम्बन्धों की अनुभूति का बोध देते हैं। सम्बन्धों के टूटने की प्रक्रिया तो कुछ नाटकों में तमों से फलक जाती है, जहाँ से समाज नारी को घर बाहर दोनों सीमाओं में समान रूप से देखने की कामना करता है और इससे जागे वह आकर वैवाहिक जीवन की किसी घुटन से छुटकारा पाने के लिए ‘माय कैंटस’ के प्रतीक में किसी ऐसे जीवन को कामना कर करता है, जहाँ प्रेरणा हो, गति हो, अण्डरस्टैंडिंग और सिम्पैथी हो, मुक्ति हो, बंधन नहीं। आज जो स्थिति धीरे-धीरे व्यापक आयाम बना रही है, उसका यह पूर्वपंथिका है। स्वयं में टूटना नहीं पर टूटने की प्रक्रिया का प्रारम्भ। अवास्था-अवास्था, स्वीकार-अस्वीकार के बीच से उत्पन्न बाध्यता के परिणामस्वरूप, एक संशय

एक तनाव, एक दरार का सहसास होने लगता है । फिर मा वहाँ कुछ भ्रम बाकी रह जाते हैं, कुछ आस्थायें रह जाती हैं, जो टूटने नहीं देतीं, टूटते हुए भी किसी एक धावात्मक स्थिति का तलाश करता है ।

इस विघटन को और प्रवृत्त, दिशा-भ्रम की स्थिति में, व्यक्त के प्रश्न हैं कि वह क्या है, क्यों है, किसलिए है, किसी एक स्थिति परिस्थिति में उसका क्या रोल है । मानव जीवन का सच्चा स्वामी कौन है, मनुष्य स्वयं या धर्म या ईश्वर अल्फोनासो-यज्जलाल ने जीवन की सार्थकता पाने के लिए व्यक्त के इस द्वन्द्व की नाटकीय परिक्ल्पना 'दर्पण' (६४) में की । अपने अस्तित्व की सार्थकता सम्पन्न करने के लिए व्यक्त को सत्य की खोज करना पड़ती है, ऐसे सत्य का खोज जिसमें आस्था रखा जा सके जो जीवन के प्रवाह के साथ बहकर हो सम्भव हो सकता है । कोई बना-बनाया धर्म या पूर्व निश्चित मार्ग उसे मुक्ति नहीं दे सकता । श्रद्धाओं संस्कारों का दिया हुआ ज्ञान उसके काम नहीं आ सकता । पूर्वी के माध्यम से नाटककार व्यक्त के इसी द्वन्द्व को प्रस्तुत करता है । व्यक्त का अन्तर्द्वन्द्व ही उसे सर्जनशील कार्य को और प्रवृत्त करता है, यह सर्जन चाहे जिस माँ दोत्र का हो । सर्जन की प्रक्रिया में नाटककार ऐसे ही द्वन्द्व की खोज किया करता है । आस्था-अनास्था का वह द्वन्द्व युग में व्यक्त की शक्ति देता आया है, अपनी हताश स्थिति में आस्था की विस्तार देता आया है और स्वयं संघर्ष की अदम्य पीड़ा सहकर संयमित हो उठता है । मोहन राकेश के 'आषाढ़ का एक दिन' (५८) का नाटकीय आधार है । कालिदास मल्लिका, विलोम तीनों क्रमशः इस संघर्ष प्रक्रिया और विस्तार के प्रतीक हैं । कालिदास का ही द्वन्द्व उनके दूसरे नाटक 'लहरों के राजहंस' (६३) में नन्द के माध्यम से नया रूप लेता है । मीग और मुक्ति के द्वन्द्व को व्यक्त किसी-न-किसी रूप में मीगता है, किन्तु उचित-अनुचित का निर्णय नाटककार स्वयं नहीं कर पाता है । और तब वह सामाजिक यथार्थभूमि पर उतर जाता है, जहाँ समाज का विघटन व्यक्त के आन्तरिक विघटन में परिवर्तित हो चुका है । मन का अधुरापन जो कहीं, किसी दशा में पुरा नहीं हो पाता और उसमें उलफा व्यक्त न तो सर्जन कर पाता है, क्योंकि यहाँ आस्था नहीं है, न ही वैराग्य ले पाता है, क्योंकि मोह माँ होने का नि

मो साथ बने रहने का मोह बाकी है । 'आधे-झुरे' (६६) व्यक्ति के इसी संघर्ष को मध्यवर्गीय टूटते परिवारों की आत्मक चेतना से अभिव्यक्ति देता है । नाटककारजीवन के उस संघर्ष की गहरी अनुभूति को अभिव्यंजना करता है जो आज व्यक्ति का संघर्ष नहीं, समूह का है । एक जाति -- नर और मादा -- का प्रतिविम्ब है । जिन्दगी की इस पर्यंकरता में अतिरंजना मले ही लगे पर इस सत्य से इन्कार नहीं किया जा सकता, जो आज महानगरों का मध्यवर्ती परिवार फल रहा है । मां-बाप की कलहपूर्ण जिन्दगी, उसमें विपथगामी होते बच्चे, अनिश्चय की स्थिति में आक्रोश और घृणा को अपने साथ लिए जा रहे हैं । पारिवारिक जीवन के इसी सन्दर्भ में मन्नु मंडारी ने 'बिना दीवारों के घर' (६५) नाटक लिखा । आज के मध्यवर्गीय भारतीय परिवारों के घरों की दीवारों का फुलसा आत्मा को उन्होंने देखा और नये जमाने से इन टूटते सम्बन्धों को बनाये रखने का मांग का है । स्त्रा-पुरुष के पारिवारिक सम्बन्धों के परिवर्तित समाज में नये सन्तुलन को मांग शान्ति मेहरोत्रा 'एक और दिन' (६८) में करता है । नाटकीय संघर्ष की घनाभूत अभिव्यंजना इस कथन में होती है-- 'पापा के, तुम्हारे और हमारे बीच है कोई ऐसा तार जो एक साथ फनकनाता हो ।' जो एक उद्देलनमय प्रश्न बनकर एक और दिन के बीत जाने का विवशता बनकर रह जाता है । कोई अब आदर्श इस नीरस जीवन को जीने का, बयां घुंट घुट कर मर जाने का है ? लाश की तरह ठंडे हो जाने ? का है, कोई विकल्प लेखिका नहीं देता ।

युग-संवेदना के तादृश बोध और स्थिति की सूक्ष्म अनुभूति से उपजा इधर का नाटक आन्तरिक यथार्थ की सोज का नाटक है । परम्परा से अपने को काटकर चलने की स्थिति है, जिसमें भावनात्मक या भावुकता या आस्थाओं के प्रति आग्रह, अनाग्रह अथवा व्यंजना के प्रति सम्पृक्तता का भाव नहीं है, अपितु अनुभव का, जो कल्पना-समेत जनित नहीं है, यथार्थ का है, जो एक ईकाई है खंड-खंड नहीं, का रचनात्मक स्तर पर प्रस्तुतीकरण है । यह नाटक 'आधुनिक' या नया तो है और परम्परा से विलग भी, किन्तु पश्चिमी सबसेई रंगमंच का समानुपातिक नहीं । वह नाटक जीवन

की विध्वंस लाला, विघटन से उदित संक्रास, कुंठा, भय, अजनबीपन आदि शब्दों का अर्थापत्ति में व्यंजित होकर एक ऐसा जावन-दर्शन है, जिसने व्यक्ति का स्थिति पर अनास्था प्रकट करते हुए माँ किसी भविष्य-सुखद भविष्य-- के लिए उसे संघर्ष रत माना है। महायुद्धों का दृष्टभूमि से उफ़ना घोर निराशा और क्रियाहीनता की दशा में अपनी अनुभूति को ऐसे माध्यम से व्यंजित करना जो लल्लुल्लुल्ल होते हुए माँ गहन, गुंभार और सूक्ष्म स्थितियों से व्यक्ति-संघर्ष का उद्घाटन करता है, इस रंगमंच की विशेषता बनी।

इस रंगमंच को देखा जाय तो सबसे बड़ा रंगमंच का दर्शन अस्तित्ववाद के विरोध का उपज है। सबसे बड़ा रंगमंच से प्रभावित(?) किन्तु उससे भिन्न यह नाटक माध्यम पर अधिकाधिक निर्भर करते हुए युग यथार्थ का नितान्त आन्तरिकता का पहचान का नाटक है। आन्तरिकता की अभिव्यंजना की कश्मकश है। विपिन अग्रवाल यह मानकर चले हैं कि आज के अनुभव की जटिलता अगर ऐसी है कि उसे सुलझा कर अलग-अलग नहीं रखा जा सकता तो साधारण भाषा उसे अभिव्यक्त देने में असमर्थ होने लगेगी^१ इसी कारण इस साधारण भाषा में वो हरकत की एक भाषा, जो लचीली है किसी एक इशारे में तनिम मोड़ से कई अर्थ व्यंजित करने लगती है और इसलिये नाटक के क्षेत्र में ऐसे घने गुथे अनुभवों को व्यक्त करने की क्षमता प्रदान कर सकती है^२ को महत्वपूर्ण मानकर चलते हैं। भाषा के इस नये रूप में, हरकत और संवादों से अधिक महत्वपूर्ण, दो कथनों के बीच का अन्तराल है जो कार्य व्यापार को महत्ता पर कल देता है। जिससे संघर्ष नितान्त भीतर होकर नाटककार का होकर नाटक में तनाव को बनाये रखता है। मुनेश्वर के 'कारवाँ' और कुछ इधर-उधर प्रकाशित नाटकों से इस नाट्य-परम्परा का आरम्भ माना जा सकता है। यद्यपि मुनेश्वर और विपिन के नाटकों में मूलभूत अन्तर यह है कि मुनेश्वर के नाटक अव्यवस्था से उफ़ने अव्यवस्था के नाटक हैं, जब कि विपिन के नाटकों में सामाजिक विसंगति का एक क्रमिक प्रस्तुतीकरण है। एक के नाटकों में सारे कैजोंस को नाटकीय रूप देने का प्रयास है, दूसरे के नाटकों में विसंगत स्थितियों की रचनात्मक भाषा के माध्यम से अभिव्यक्त देने का प्रयास है।

१, २ विपिन अग्रवाल 'तीन अपाहिज', पृ० २१८-२२०

विपिन के ग्यारह नाटकों का संग्रह 'तीन अपाहिज' ६६ में प्रकाशित हुआ है।

जिन्दगी के तनावों और घात-प्रतिघातों का अनर्थकता के बीच चित्रण विभिन्न के नाटकों में है तोन अपाहिज में मानसिक बेकारों और पुराने मुल्यों को अपने निजी स्वार्थ के लिए अपनाने की वृत्ति पर सटाक व्यंग्य है तो 'ऊँची-नाचा टांग का जाँघिया' राजनीतिक विषमता का व्यंग्यात्मक चित्र है। यह पुरा नाटक एक शब्द है 'मनुष्य के निजत्व को खोज' के प्रस्तुतीकरण का प्रयास है। 'एक स्थिति' में एक और पिछड़े हुए देश के प्रजातंत्र में सही अर्थों में शिक्षित व्यक्ति की हास्यास्पद स्थिति प्रस्तुत की गई है। तो दूसरी ओर पड़े-लिसे, अधपड़े और अनपढ़ के बीच आदान-प्रदान कर सकने वाली भाषा और उसकी असमर्थता की अभिव्यक्ति मिली है। 'अदृश्य व्यक्ति की हत्या' में देश की आन्तरिक स्थिति का उद्घाटन है, इसी तरह शेष नाटकों के माध्यम से उन स्थितियों को प्रस्तुत किया गया है जो युग के यथार्थ-बोध के आन्तरिक सत्यों को सामने लाता है। पारस्परिक सम्बन्ध सूत्रों का पुनः अन्वेषण और देश की विषमता को सत्य रूप में प्रस्तुत करने के संघर्ष में इन नाटकों की प्राणवत्ता निहित है। इसी आन्तरिकता की खोज में शम्भुनाथ सिंह ने 'दीवार की वापसी' नाटक लिखा। वर्तमान युग में व्यक्ति अपनी आँसू पर पट्टी बाँधे हुए अपने जीवन की सबसे बड़ी हार को भोग जाता है, और उसे इसका सहसास भी नहीं होता। अन्तश्चेतना के दाँवों में जब यह भ्रम अनावरण होता है तो वह सभी पारस्परिक सम्बन्धों को पुनः जाँचता-परखता है और तब जीवन की निस्संगता में अनुभव करता है कि सब-के-सब एक मुलाँटा पहने हुए चल रहे हैं, जैसे वह पुनः भ्रमित समाधानों में विस्मृत कर देता है। युग-बोध के आन्तरिक यथार्थ को अपनी सूक्ष्म संवेदना के साथ राजकमल चौधरी ने मग्नस्तूप का एक अज्ञात स्तंभ नाटक में अभिव्यंजना दी है, उन्हीं के अनुसार 'नाटक के अधिकांश पात्र नेपथ्य में जीते हैं और रंगमंच पर आते-जाते मर मिट जाते हैं और बाकी पात्र रंगमंच पर जीते हुए भी नेपथ्य में ही अपनी रात अपनी नींद गुजारते हैं। पोशाक बदलने के लिए, कमी राजाजों और कमी बन्दरों का मुहड़ा

१ 'कल्पना' में प्रकाशित अब डा० सत्यव्रत सिन्हा द्वारा
'नटसंग' (७०) में संकलित।

पहनने के लिए कमी झूठे हुए अपने संवाद याद करने के लिए, नैपथ्य का उपयोग करते हैं^१। और यही वह नैपथ्य है जो उन्हें नाट्य-रचना के लिए बाध्य करता है, नैपथ्य अर्थात् आन्तरिकता जो देश को है, व्यक्ति का है और युग का है। लक्ष्माकान्त वर्मा का अपना-अपना जुता युग यथार्थ के व्यापक आयाम पर नाटककार के ताव आक्रोश का चित्रण है। उसका प्रस्तुतीकरण भुवनेश्वर के नाटकों के निकट है।

स्वतन्त्रता के बाद देश में जो व्यापक रूप से सांस्कृतिक और कलात्मक पुनरुत्थान तथा नवजागरण की लहर आयी उसने रंगमंच को विशेष रूप से प्रभावित किया। भारतीय रंगमंच ने पिछले दो दशकों में लम्बी यात्रा का एक आयाम तय किया है, जिसमें रंगकर्मीयों के सम्मिलित प्रयास से भारतीय रंगमंच अपना स्वतन्त्र और समग्रता में, व्यक्तित्व का सौज, नाट्य लेखन तथा प्रदर्शन के विशिष्ट रूपों, शैलियों के अन्वेषण में संघर्षरत है। नाट्य लेखक नाटक को प्राचीन परम्पराओं के सारयुक्त तत्वों, कला मूल्यों और व्यवहारों को, रंगमंच के क्षेत्र में किये जाने वाले रचनात्मक कार्यों के साथ सम्पृक्त करने में संघर्षशील है। किसी भी नवजागरण काल में सज्जनात्मक स्तर पर कलाकार अतीत के कलात्मक स्वरूप को नई दृष्टियों से देखता और सम-सामयिकता को नये संघर्षों के साथ जोड़ता है। इसी तरह परम्परा नया सकार पाता है और नये माव-बाध से सम्पृक्त कुछ नवीन देती है। यह एक दशक विशेष रूप से साधारण रूप में स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद ही से, रंगमंच के लिए अपने व्यक्तित्व का पहचान और एक विशिष्ट शैली की सौज का काल है। नैमिचन्द्र जैन ने नाटककारों को सम्बोधित करते हुए सन् १९६३ में एक पत्र लिखा था (जब 'ज्ञानादय' विशेषांक ७० में संकलित है) कि हमें अभिनेय नाटक दो। सत्यदेव दुबे का ऐसा ही ज्ञानम एक दूसरे पत्र में (धर्मयुग, ८ फरवरी ७० में प्रकाशित) प्रकट हुआ था कि हमारी रंगमंचाय प्रतिभा नष्ट हो रही है। सम्भवतः इन शिकायतों को दूर करने में आज का नाटककार प्रयत्नशील है।

साहित्यिक रंगमंच के लिए यह आवश्यक है कि नाटक साहित्यिक विशेषताओं के साथ रंगमंचीय कार्य-व्यापार, घात-प्रतिघात, संघर्ष और नाटकीयता को लेकर चले। हिन्दी रंगमंच का नाटककार इस सत्य के प्रति सजग है और उसकी उन्नति का भविष्य की आशा देता है। भावाभिव्यक्ति के अनुरूप स्वाभाविक तथा उपयुक्त रंगशैली को सोज की कश्मकश में जो शिल्प सामने आता है, वह निःसन्देह नाट्य साहित्य का उपलब्धि है। नाटककार एक ओर तो आवुनिष्टता के सच्चे और ताव्र बोध के उपयुक्त शैली का सोज करता है तथा दूसरी ओर परम्परा के प्रति जागरूक है। आस्था और अन्वेषण के दोहरे स्तर पर वह रचनात्मक संघर्ष को अनुभव कर रहा है। इसी संघर्ष में उसने कथावस्तु के संगठन, कार्य व्यापार के घात-प्रतिघात, चरित्र-विश्लेषण के माध्यम से जीवन-संघर्ष की तीव्र अनुभूति, सम्यक् और बुद्धि भाषा-प्रयोग, संकलनत्रय आदि का समुचित निर्वाह किया है, तो तीन अंकों, रंग निर्देश, कम पात्रों आदि बातों का भी ध्यान रखा है। शिल्पगत विशेषताओं के साथ परम्परा के नये प्रयोग कर नये अर्थों की स्थापना का महत्वपूर्ण कार्य भी उसने किया। इस दिशा में संस्कृत नाटकों का सुन्धार और लोक शैली के नट-नटी का नवीनीकरण नये आयाम स्थापित करता है। 'माटा कैटस' में यह सुन्धार नाटकीय भाव के उद्घोषक के रूप में आता है तो 'आधे अधूरे' में अपनी और हम सब की स्थिति की अभिव्यञ्जना, अपने द्वन्द्व, नाटक की सम्पादना के द्वन्द्व के पूर्व निर्माण के रूप में आता है। 'शुतुर्ग' में सुन्धार कठपुतली नृत्य दिखाने वाले सुन्धार को कल्पना के निकट है तथा 'पहला राजा' में सुन्धार और नटी आभात नाटकीय व्यापार में सक्रिय है, आलोचक और सूचक है। 'कोणार्क' में नाटककार एक विस्तृत कथासूत्र को अत्यन्त कुशलतापूर्वक उपक्रम, उपकथन तथा उत्सर्ग के वाक्य, वाकिका के मध्य से संजोता गया है जो लेखक के अनुसार 'संस्कृत नाटकों की प्रस्तावना और पार्श्ववाच्य नाटकों के 'प्रोलोग' और 'एपिलॉग' र्व कोर्स' की फलक लिए है। तीव्र और अविच्छिन्न गतिमय नाटक प्रारम्भ होने से पूर्व दर्शकों की मानसिक पृष्ठभूमि तैयार करना, अंकों के बीच उन्हें कथा-प्रवाह और भाव प्रवाह से अवगत कराना और समाप्त होते ही उनकी उद्देलित और विशुद्ध मानसिक दशा को संकलित करने, दर्शकों

की 'मैदानीयता' को क्रमशः चढ़ाव और उतार का मौका देने का लक्ष्य कर रखकर वह उनका प्रयोग करता है। लगभग ऐसा ही प्रयोग, धर्मवीर भारती ने 'अंधायुग' में किया। मंगलाचरण, कथा-गायन तथा पूरे नाटक के बीच दो प्रहरियों के बातचीत से वातावरण को गहनता मिलती है। भाषा यहाँ तक आते-आते अत्यन्त सशक्त हो उठती है और 'तोन अपाहिज' तथा 'नवरंग' के कुछ नाटक भाषा की रचनात्मकता पर अवलम्बित हो जाते हैं। जना परिशिष्टता में वे अंक विनाश के बिना भी एक नाटक का बोध देते हैं, क्योंकि "अनुभव अपने-आप में पूर्ण है, और रचनाकार उसे केवल पुनः अपने सामने रख देता है। अतः पूर्ण में बटवारा नहीं हो सकता.... नाटक को इसलिए भी नाटक कहा कि प्रेक्षक जाँचत दृश्य-रचना को नाटक कहता है।" इसके अलावा नाट्य लेखन के प्रयोगात्मक रूप में अनेक नाट्य शैलियाँ विकसित हुईं, जिनके बारे में बताते हुए लक्ष्मीनारायण लाल ने 'रक्त कमल' की भूमिका में उनका गिनता कराई तथा 'रक्त कमल' को नाटक के भीतर नाटक के रूप में अयथाधीना नाट्य शैली में प्रस्तुत किया। जीवनगत यथार्थ को जटिलता के प्रस्तुतीकरण में सरल शिल्प के स्थान पर प्रतीकात्मक माध्यम को अपना लिया गया। कुछ नाटकों में फ़िल्म तकनीक के प्रभाव में नाटकीय जन्मिति के लिए फ़्लैश-बैक का प्रयोग हुआ।

उपसंहार

इस आधार पर यह कहा जा सकता है कि प्रत्येक विशिष्ट युग में युगानुसृति में प्रस्तुत जटिल समस्याओं का स्थूल या सूक्ष्म प्रस्तुतीकरण नाट्यकारों ने आत्मदृष्टि के आधार पर किया। किन्तु प्रायः नाट्यकार इस रचनात्मक अभिव्यक्ति की प्रक्रिया में यह भूल गये कि नाटक का विचार तत्त्व केवल प्रस्तुति नहीं, निर्माण की भी अपेक्षा रखता है। वाह्य यथार्थ की अनुसृति नाटक में आत्मा के यथार्थ की, किसी गहरी निष्ठा या

१ 'कोणार्क' - परिशिष्ट एक, पृ० ८४

२ डा० सत्यव्रत सिन्हा : 'नवरंग', भूमिका

३ लक्ष्मीनारायणलाल : 'रक्त कमल', भूमिका

आस्था की अभिव्यक्ति की अपेक्षा रखता है, सार्थकता और प्रामाणिकता के अभाव में अनुभूति और अभिव्यक्ति कोई रचनात्मक सार्थकता नहीं दे पाता। अनुभूति और अभिव्यक्ति यदि केवल दर्शक को तल्लीन रख पाने और उसका मनोरंजन करवाने में ही अपने उद्देश्य को इतिहास कर लेता है तो नाटक किसी कलात्मक अनुभूति देने के बदले मात्र मनोरंजन का साधन बन जाता है। अतः युग संवेदना को गहरे स्तर पर अनुभव कर नाटककार जब उसे प्रामाणिकता और सार्थकता की कसौटी पर कस कर नाट्य रूप देता है तो वहाँ नाटक वाह्य प्रभावों से प्रेरित किन्तु आन्तरिक आवश्यकता से उत्पन्न है। इस दृष्टि में देखा जाये तो प्रवादों पर नाट्य साहित्य यथार्थवाद का नारा लगाते हुए भी अयथार्थ और काल्पनिक आवरण में आवृत है, उसमें पश्चिम के यथार्थ की तरह सारी वास्तु स्थिति का निर्मेयता और बौद्धिक जागरूकता से देखने की चाह नहीं है। इन सभी नाटककारों की अधिकतर रचनाएँ साधारण रूप में नाटक तो मानी जा सकती हैं, पर इनमें से कुछ ऐसा है, जो नाट्य नहीं और कुछ ऐसा है जो नाट्य है, पर उनमें अभिव्यक्ति अनुभूति छिड़को, सतहा अथवा अप्रामाणिक और मिथ्या भावुकता से आक्रान्त लगती है। फलस्वरूप रंगमंच पर प्रस्तुत होने की पूर्व पीटिका में हो के अपनी नाट्यात्मकता खो देता है। कुछ नाटकों में नाटककार ईमानदारी से प्र उस आन्तरिकता को, अनुभूति का यथार्थता की निर्मेयता से प्रस्तुत करने का प्रयास करता है पर ऐसे नाटक कितने हैं, यह आगे देखना होगा।

युग संवेदना के परिप्रेक्ष्य में अपनी दृष्टि को अत्यन्त सीमित कर नहीं चला जा सकता है, क्योंकि एक नाटक जो अपने में असफल है, भी एक-दूसरे नाटक के लिए किसी-न-किसी आधार का, ऐतिहासिक या कलात्मक, निर्माण करता है। अन्तिम यह एक दशक अवश्य ही साहित्यिक और रचनात्मक नाटक प्रस्तुत करने में प्रयत्नशील रहा है। नाट्य संरचना के मूल में संघर्ष और नाटकीय तनाव को महत्व देकर चलने में व्यस्त है। और इस प्रयास में हो सकता है, कई स्तर या दृष्टिकोण पनपने लगे। आज रंगमंच भी अपनी समस्त कमियों और संघर्षों के बावजूद धीरे-धीरे लोकप्रिय हो रहा है। रंगमंच की लोकप्रियता रंगमंच प्रेमियों की नजरों में नहीं आशा देती है, न केवल रंगमंचीय नाटकों की, पर साहित्यिक नाटकों के पनपने की आशा भी, जो हिन्दी नाट्य साहित्य के लिए शुभारम्भ है।

चतुर्थ परिच्छेद : वस्तु निर्माण

संघर्ष के सन्दर्भ में वस्तु-निर्माण-सार्थक घटना-विन्यास
घटना-विन्यास के अनिवार्य तत्त्व

नाटकीयता

कारण-कार्य सम्बन्ध

संयोजन में स्कसुत्रता

मुख्य और गौण घटनारं

पूर्ण विन्यास में नाटकीय भावना

वस्तु निर्माण के आयाम

कार्य प्रधान

समस्या प्रधान

चरित्र प्रधान

वातावरण प्रधान

मिश्रित

उपसंहार

‘अत्यन्त ध्यानपूर्वक देखने पर नाटक में कथावस्तु स्वयं में
अत्यन्त दुर्गन्ध तत्त्व है, क्योंकि इसे पृथक् करना, वियुक्त
देखना अत्यन्त कठिन है । यद्यपि अपने व्यापक अर्थ में यह
सर्वाधिक विशिष्ट और अत्यन्त प्रभावोत्पादक होता है ।’

स्टा:क यंग के ‘द थिस्टर’ से

चतुर्थ परिच्छेद

-0-

वस्तु निर्माण

संघर्ष के सन्दर्भ में वस्तु-निर्माण : सार्थक घटना-विन्यास

युग संवेदना के सन्दर्भ में हमने देखा कि नाटककार युग को अपनी अनुभूति को अन्तर्चेतना को व्यक्त करता है। यह प्रस्तुतीकरण वर्षों से नहीं रहता है, पर कोई भी स्थिति, घटना या भावदशा सम्पूर्ण विकसित रूप में नाटककार की टिप्पणी रहती है। ऐसक किन्तु किसी-न-किसी स्तर पर जीवन से अपने उलकाव को प्रकट करता है। इसी कारण जो नाटककार जीवनगत या समाजगत सम्बन्धों और समस्याओं से गहरे स्तर पर साक्षात्कार करता है, वहीं अपने नाटकों में भी उसी स्तर की गहराई, सघनता और जन्विति ला पाता है। नाटककार का यह भाव, प्रारम्भ, विकास तथा अन्त में विकसित होकर नाटकीय रचना को सम्भव बनाता है। कोई भी विचार या तथ्य स्वयं में न तो नाटकीय हो सकता है और न ही गत्यात्मक, उसे नाटकीय भावना और गतिशीलता स्थितियों और घटनाओं के माध्यम से मिलती है। नाटकीय वस्तु कथा के उस अर्थ से भिन्न होती है जो कहानी के पर्याय में व्यवहृत होता है। कथा एक उपाख्यान को उसके समस्त उद्धारणों सहित प्रस्तुत करती है, किन्तु नाटकीय वस्तु उस उपाख्यान की विशिष्ट प्रभावोत्पादक स्थितियों का प्रस्तुतीकरण है। दूसरे शब्दों में नाटकीय वस्तु कथन की की गई स्थितियों, घटनाओं का क्रमबद्ध बुद्धिगत संयोजन है। स्थितियों का ऐसा संयोजन है, जो किसी सत्य का उद्घाटन करे, जिसके

१ जॉन गॉसनर के अनुसार 'नाटक स्थितियों का क्रमबद्ध प्रस्तुतीकरण है। जिसमें पात्र स्वयं को, अपने साथ घटित अपनी क्रियाशीलता या अक्रियाशीलता के माध्यम से व्याख्यायित करते हैं।' - प्रॉड्यूसिंग द फे ' पृ० ११

माध्यम से कथा से सम्बद्ध पात्रों की अनुसृति के स्तर इस प्रकार खुलते जायें कि वे स्वयं तथा दर्शक भी अपने सच्चे स्वप्न की उपलब्धि करें। स्थितियों से तात्पर्य उलझाव के क्षणों से है, जो गॉसनेर के अनुसार तब सम्भव होते हैं, जब दो या अधिक पात्र एक-दूसरे से उलझे हों, या कोई भी पात्र किसी वाह्य शक्ति से उलझा हो, अथवा पात्र के व्यक्तित्व का ही एक पक्ष दूसरे पक्ष से उलझा हो। अर्थात् कोई भी ऐसा क्षण जिसमें दो विरोधी तत्व अपने पक्षों की रक्षा में क्रियाशील हों, किसी नाटकीय स्थिति को जन्म देते हैं। आसन्न परिवर्तनशीलता के क्षणों में स्थितियाँ तोड़ कार्यशीलता का कारण बनती हैं। इनके पुर्वापर सम्बन्ध से उत्पन्न एकसूत्रता में पाठक तथा प्रेक्षक की रुचि केन्द्रित रहती है, और वह जो अनुसृति ग्रहण करता है, वह स्थूल रूप से इस विन्यास के कारण ही सम्भव हो पाता है। अपने निकट सम्बन्ध में यह घटनाविन्यास नाटक की भाव-वस्तु को समुचित विस्तार देकर उसके लक्ष्य तक ले जाता है। नाटक का कार्य व्यापार भी मूलतः इस निर्माण पर अवलम्बित हो जाता है। पात्रों की रंगमंच पर सक्रियता के लिए भी यह आवश्यक होगा कि नाटक में प्रस्तुत घटनाएँ किसी विरोध, तनाव या संघर्ष को व्यक्त करती हों; विरोध, तनाव और संघर्ष के आरोह-अवरोह में डूबते-उतरते पात्र गौण या मुख्य कर्मण्यता का परिचय देते हैं^१।

इस तरह वस्तु-निर्माण में नाटककार की अत्यन्त कुशलता तथा बुद्धिमत्ता से नाटक के मूल विचार या कथ्य को नाटकीय वस्तु में परिवर्तन के लिए स्थितियाँ तथा घटनाओं का संयोजन करना होता है। एक और यह संयोजन पात्रों की सक्रियता और नाटकीय कार्य व्यापार को प्रभावित करता है और दूसरी ओर पाठक तथा प्रेक्षक की रुचि को केन्द्रित करता है। नाटकीय वस्तु वह घटना-विन्यास है, जिसपर पूर्ण नाटक का

१ जॉन गॉसनेर : 'प्रॉड्यूसइन्ग द प्ले', पृ० १३-१४

२ 'नाटक स्थितियों की श्रेष्ठता पर निर्भर करता है ... यदि स्थिति किसी महत्ता को लक्ष्य नहीं करती, या लक्ष्य को प्रकट करने की क्षमता नहीं रखती तो वह नाटक के लिए अनुपयोगी सिद्ध होगी।'

थिलिन्थड्रुक्स तथा राबर्ट हेल्मैन : 'जॉनहस्टैन्डइन्ग ड्रामा', पृ० २८

निर्माण होता है। दूसरे शब्दों में, नाटकीय वस्तु क्रमानुगत नाटकीय परिवर्तन है, जिसमें गाँव और मुख्य स्थितियों और वरम बिन्दुओं, आवाजों और रहस्योद्घाटनों का पुनरावलोकन में विस्तृत तथा क्रमानुगत गुम्फन रहता है। इस दृष्टि से वस्तु कहानी नहीं, स्थितियों, कारणों तथा घटनाओं का क्रमशः विन्यास है^१। नाटककार का यह कर्तव्य है कि वह उनका निर्माण करे, नई कहानी का आदिबन्धन नहीं, किन्तु उसका नवीनावरण करे, प्रगति के साधनों, चरित्र-विवरण तथा रहस्योद्घाटन के द्वारा।

घटना-विन्यास के अनिवार्य तत्त्व

नाटकीयता / वस्तु-निर्माण में केवल घटनाओं का संयोजन ही पर्याप्त नहीं है, अपितु घटनाओं का किन्हीं विशिष्टताओं से विनिर्दिष्ट होना अनिवार्य है। घटना-विन्यास का पहला आवश्यक शर्त घटनाओं के नाटकीय होने की है। अर्थात् वे तनाव, संघर्ष, संक्रान्ति, कौतुहल, नाटकीय व्यंग्य आदि शर्तों में से किसी एक या अनेक को पूरा करता हो, या उनका निर्माण करता हो। कोई भी घटना-विन्यास इन शर्तों को पूरा करने वाला स्थितियों के अभाव में न तो स्थायित्व पा सकता है और न ही आधुनिक कवि को जनार रसने में समर्थ हो सकता है। रंगमंच पर विवाह, समझौता, हत्या, पराजय या मृत्यु आदि घटनाएँ हमें आकर्षित तो करती हैं पर अपने प्रभाव में मात्र समाचार या शुष्क आँकड़े हैं। ये घटनाएँ नाटकीय तब हो सकती हैं, जब एक बार व्यापारकीय के बाद वे एक स्थिति से दूसरी स्थिति में विकसित होती दिखाई दें। क्रमशः परिवर्तनशीलता का अनुसरण करते हुए ही हम किसी घटना या स्थिति की नाटकीयता को अनुभव कर सकते हैं। 'अंधायुग' में अश्वत्थामा द्वारा ब्रह्मास्त्र के प्रयोग की घटना, उसके अन्तर्द्वन्द्व की क्रमशः भिन्न किन्तु तीव्र से तीव्रतर होती स्थितियों के अनुसरण से ही नाटकीय रूप लेती है। 'आषाढ़ का एक दिन' में कालिदास के उज्जयिनी चले जाने की घटना का अनुसरण उस नाटकीय स्थिति में विकसित होता है, जो गाँव लौटे कालिदास की मालिका के द्वार से ही लौट जाने की विवश करती है। कालिदास का द्वार से लौट जाना जिस तनाव और संघर्ष

१ यह कहानी है ... सटीक नाटकीय क्रमबद्धता में।

को जन्म देता है वह तृतीय अंक में घनाभूत होकर नाटक को ज्ञासदा को व्यंजित करता है ।

कारण-कार्य / संबंध स्पष्ट है कि रंगमंचाव्यय घटना एक एक तथ्य है और स्वल्प में अनाटकीय, नाटकीय रूप-विधान के लिए किन्हीं स्थितियों को 'प्रारम्भ, विकास तथा रुचिपूर्ण अन्त' के क्रम में रखना अनिवार्य है, किन्तु यह क्रम कारण-कार्य सम्बन्ध के कारण ही विश्वसनीयता तथा आंतरिक अन्विष्टि प्रस्तुत कर सकता है । कारण-कार्य सम्बन्ध की उपेक्षा करने पर घटनाएं एकता का निर्माण नहीं कर पाएंगी तथा वस्तु-निर्माण में शिथिलता स्पष्ट दिखाई देगी । साधारण तथा रंगमंच पर प्रदर्शित होने पर ये असम्बद्ध घटनाएं अपना असम्बद्धता में और भी स्पष्ट हो उठती हैं^१ । श्रीनारायण मिश्र या शेट गोविन्द-दास के कुछ नाटक इस प्रकार की असम्बद्धता के कारण ही घटनाओं का गुम्फन मात्र लगते हैं । कारण-कार्य सम्बन्ध का यह तात्पर्य नहीं है कि कोई एक घटना सीधे ही मुख्य घटना से सम्बन्धित हो^३ । घटना 'के' घटना 'हो' तक सीधे पहुँचे, यह आवश्यक नहीं और साधारण तथा नाटकीय भी नहीं । 'के' से 'हो' के बीच 'खे', 'गे', 'घे' की स्थितियाँ तो क्रमशः एक-दूसरे से विकसित होती हैं या अपने में पूर्ण होती हुई नाटक की पूर्ण स्थिति से जुड़ी हुई, हल्के-हल्के विरामों में वस्तु का निर्माण करता है । इसी सन्दर्भ में यह कहना आवश्यक हो जाता है कि साधारण तथा घटनाएं दो तरह की हो सकती हैं । एक तो ऐसी घटनाएं जो समीपस्थ परिवर्तन के कगार पर खड़ी होकर एक विस्फोट के रूप में वस्तु को नया मोड़ दे देती हैं और दूसरी किसी विस्फोटक परिवर्तन को प्रस्तुत करने की उपेक्षा अपनी समग्रता में नाटकीय भाववस्तु की गतिशीलता को प्रभावित करती हैं । दूसरे रूप में इन्हें महत्व और छोटी घटनाएं

१ जे०एल० स्तयान : 'द र'एलुमेंट्स ऑफ़ ड्रामा', पृ० ६५

विलियम आःचर नाटकीय वस्तु-निर्माण में समानुपातक सन्तुलित विस्तार तथा प्रतिबद्धता की अत्यन्त आवश्यक मानता है ।

'फ्ले मैकडन्ना', पृ० ३६

२ जॉन गॉसनर : 'प्रैक्टिसल ड्रामा', पृ० ३४

३ " " : " " पृ० ३४

के नाम से जाना जा सकता है । महत् घटनाएं प्रतिबद्ध क्रमबद्धता में कारण-कार्य सम्बन्ध का निर्वाह करती हैं, जैसा कि प्रसाद जी के नाटकों या प्रायः वाचस्पति नाटकों में परिलक्षित होती हैं । इससे विपरीत छोटी घटनाएं प्रत्यक्षातः असम्पृक्तता का आभास देकर या तो पृष्ठभूमि के कारणत्व से या पात्रों के कारणत्व से प्रतिबद्ध रहती हैं । जैसे 'नेफा की स्क शम', 'घाटिया गुंजती हैं', 'शुतुर्ग' या 'आधे-अधुरे' नाटकों को देता जा सकता है । कारण-कार्य सम्बन्ध अपने-आपमें सरल, पूर्ण या निरपेक्ष होगा, कहा नहीं जा सकता । विशेष रूप से यदि नाटक का कार्य किसी पात्र-विशेष या पात्रों में अन्तर्निहित हो । पात्रों में निहित कारणत्व सिद्धांत अनेक तथ्यों या विशेषताओं का जटिल समन्वय होता है । 'लहरों के राजहंस' में कार्य-व्यापार नन्द और सुन्दरी की मनःस्थिति के कारणत्व में है । 'आधे अधुरे' के पात्रों की जटिलता एक स्थिति के कारण नहीं है, पर अनेक स्थितियों के कारण है । इन पात्रों का ऐसा होना वस्तु निर्माण की स्थितियों को कारण-कार्य संबंध से जोड़ता है ।

संयोजन में
स्क-सूत्रा // नाटक का जटिल कार्य- व्यापार घटनाओं के कारण-कार्य सम्बन्ध के साथ ही उनके संयोजन में एकसूत्रता और आन्तरिक संगति को मां अपेक्षा करता है । आन्तरिक संगति के अभाव में कारण-कार्य सम्बन्ध भी बाह्य लगने लगता है और नाटकीय एकसूत्रता को बनाए रखने में असमर्थ हो जाता है । एकसूत्रता नाटक के आन्तरिक गठन से सम्बन्ध रखती है । वस्तु-निर्माण में प्रस्तुत घटनाओं तथा नाटकीय विचार के संयोजन में एकता होना चाहिए, निश्चित तथा सुसंगठित आयोजन होना चाहिए और वस्तु-निर्माण का पूर्ण आयोजन विश्वसनीय लगने वाले सूत्रों से होना आवश्यक है । हिन्दी के प्रायः नाटकों में यह दोष देखने को मिल जाता है, क्योंकि नाटककार एक ही नाटक में अनेक विचारों या समस्याओं को लेकर चलता है । परिणाम यह होता है कि सभी प्रसंगों को नाटकीय विकास देने में नाटककार की सामर्थ्य विजित होने लगती है और नाटकीय एकसूत्रता तथा आन्तरिक अन्विति उपेक्षित रह जाती है ।

मुख्य और गौण
घटनाएं

वस्तु-निर्माण में घटना-विन्यास किसी एक घटना पर अवलम्बित नहीं रहता । नाटकीय भावना की रक्षा में वस्तु-विन्यास आसन्न परिवर्तनशील मुख्य घटनाओं तथा सहायक गौण घटनाओं के समन्वय से होता है । मुख्य घटनाएं वस्तु-को नये आयाम देती हैं, और गौण घटनाएं दो मुख्य घटनाओं के बीच के अन्तराल को भरती हैं । गौण घटनाएं तो नाटक के लक्ष्य तक नहीं पहुंचती, पर मुख्य लक्ष्य तक पहुंचने वाला घटनाओं की निश्चित दिशा देती हैं । शायद ही कोई ऐसा नाटक होगा, जिसमें किसी-न-किसी रूप में मुख्य तथा गौण घटनाओं का अन्तर्गुम्फन न हो ।

पूर्ण विन्यास में
नाटकीय भावना

नाटकीय भावना की रक्षा के लिए नाटककार को पात्रों के उलफाव, तनाव, संघर्ष, नाटकीय व्यंग्य, कौतूहल, आकस्मिकता, विस्मय आदि तत्वों का आश्रय लेना पड़ता है । कभी-कभी नाटक में प्रस्तुत एक लम्बी स्थिति को स्पष्ट होने तथा नीरसता से बचाने के लिए नाटककार पात्रों को उलफा देता है । कथोपकथन के माध्यम से यह उलफाव शारीरिक अन्त में परिवर्तित होने से पूर्व ही समाप्त हो जाता है । उदाहरणार्थ 'अंधाकुआ' में सुका और भगांती, भगांती और अलगू के बीच में उत्पन्न तनाव, या 'नेफा की एक शाम' में देवल और नीमों का आपस में उलफाव । कभी तो नाटककार पूर्ण स्थिति प्रस्तुत करने में इतनी सतर्कता से काम लेता है कि वस्तु प्रत्यक्षतः आगे न बढ़कर भी आन्तरिक विकास का बोध देती है, जैसे 'अंधायुग' का प्रथम अंक । वस्तु में इस तरह के या और अनेक तरह के तनाव नाटकीय भावना की रक्षा करते हैं । प्रेताक या पाठक की सम्भावना को निराशा में बदल कर दुःखतापूर्वक विस्मय तथा तनाव की कल्पना की जा सकती है । 'विराग की लौ' में रानी का तारा के घर जाना, उससे इतना मेल-जोल बढ़ाना, सैकड़ों रूपए के उपहार देना यह सम्भावना उत्पन्न करता है कि मिल-मालिक की पत्नी इनकमटैबल आफिसर की पत्नी से मित्रता कर स्वयं किसी स्वार्थपूर्ति की सिद्धि करेगी । पर रानी सलनायिका न बनकर अन्त तक तारा की मित्र ही बनी रहती है । इससे कहीं सशक्त स्थिति आघात का एक दिन में है । दूसरे अंक में दूर से जाती घोंड़े को टाप धीरे-धीरे समीप आती है और मल्लिका के साथ हमारा विश्वास भी कालिदास के प्रवेश पर टिक जाता है, किन्तु दो

क्षण-को वह आवाज ज्यों-ज्यों पास से दूर होता जाता है, त्यों-त्यों निराशा हमें मल्लिका के साथ हो धर लेती है ।

वस्तु निर्माण के आयाम

नाटकीय वस्तु-निर्माण के लिए निःसंदेह नाटककार को किसी एक तथ्य का चुनाव करना होता है । यह तथ्य कोई विचार, कहानी, समस्या अथवा चरित्रोद्घाटन (दूसरे शब्दों में चारित्रिक मनोविश्लेषण) हो सकता है, अथवा तानों या किन्हीं दो का समन्वय भी । इनमें से नाटककार किसी अधिक महत्त्व देगा, यह उसको अपना अंतर्दृष्टि तथा रुचि पर निर्भर करता है । सुविधा के लिए वस्तु-निर्माण पर विचार करते हुए उसे निम्न आयामों में रखकर देखा जा सकता है --

(क) कार्य प्रधान

(ख) समस्या प्रधान

(ग) चरित्र प्रधान

(घ) वातावरण प्रधान (व्यापक परिवेश को महत्त्व देने वाला)

(ङ) मिश्रित

(क) कार्य प्रधान / जहाँ नाटककार कार्य को प्रमुख मानकर चलता है, वहाँ हमारा रुचि नायक के चरित्र अथवा किसी सैद्धान्तिक अर्थोपनिषद् में दीर्घ काल तक अविच्छिन्न रूप में बंधी नहीं रह पाता, जितनी कि द्रुतगति से विकसित स्वयं कहानी में । कथा के तीव्र कार्य तथा तीव्र गति से विकास के कारण कुछ क्षणों के लिए प्रेक्षक या पाठक जीवन की उस जटिलता को विस्मृत कर देता है, जो कि नाटक में प्रस्तुत है । इस उत्कट कार्य की स्फूर्ति में हम उन स्थितियों को भी भूल जाते हैं, जो जीवन में चुनाव की सम्भावना देती हैं । शीघ्र तथा निरन्तर चलने वाले कार्य में घटनाएँ इस तीव्रता से सम्पृक्त और गतिशील रूप में घटती हैं कि रुक कर किसी भी घटना और कार्य पर विचार अथवा प्रश्न करने का अवसर नहीं मिल पाता है^१ । नाटककार महत्त्वपूर्ण घटनाओं का चुनाव कर समस्त वस्तु को निश्चित

१ सम्प० ज्यूडिथ कैरमन : 'ड्रैमैटिक्स इकसत्रेंपीअरिजेंस', पृ० १८-१९

जायाम की ओर ले जाता है। घटनाओं का प्रमुखता में संयोजित नाटक प्रायः पूर्ण कार्य की किसी ऐसी स्थिति से प्रारम्भ होते हैं, जो कि मुख्य कार्य और आसन्न परिवर्तनीय स्थिति के निकट हो, या पूर्ण कथा के मध्य में हों। शेष कार्य सम्पूण घटनाओं के निकट संयोजन से निश्चित अन्त की ओर विकसित होता है। इसप्रकार कार्य-व्यापार को महत्व देकर चलने वाले नाटक मुख्यतः से बाह्य कार्य-व्यापार पर अवलम्बित हो जाते हैं। यदि नाटककार इस कार्य-व्यापार को नाटकीय रूप में नियोजित करने में अपनी कुशलता का परिचय नहीं देता है तो नाटक अत्यन्त साधारण कोटि का हो जाता है। तब कार्य-व्यापार के मध्य एक छोटी-से-लौटा घटना भी अत्यन्त महत्वपूर्ण हो उठती है। बहुत सम्भव है, उस एक घटना के निकाल दिए जाने पर वस्तु का प्रस्तुत कंकाल असंतुलित हो जाये या कारणत्व के अभाव में घटनाएँ नाटकीय भावना की रक्षा न कर सकें। 'स्वप्नमा' में राजमहल की मालिन एक कुलमाला पहले जहाँनारा को देती है और दूसरी माला बाद में रौशनारा को। राजनीतिक युद्ध के इस नाटक में यह बड़ी साधारण-सी घटना है, पर इसका अनुसरण करने पर यह नाटक में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थिति लगती है। यहाँ से रौशनारा का ईर्ष्या प्रतिशोध की भावना में बदल जाती है, यही भावना औरंगजेब की सहायता में दारा के विरुद्ध क्रियाशील होती है। वस्तु-निर्माण में यह स्थिति अत्यन्त सशक्त नाटकीय जायाम दे सकती थी, किन्तु आवश्यक प्रसंग, विस्तारों और समस्याओं को भी ले लेने के कारण घटनाएँ सुसंगठित वस्तु का निर्माण नहीं कर पाती हैं। प्रथम दृश्य से छठे दृश्य तक नाटककार सभी प्रमुख पात्रों की स्थिति, उनके सिद्धांत और चरित्र का उद्घाटन करता है। प्रत्येक दृश्य एक-दूसरे से असम्बन्धित है, प्रत्येक दूसरी स्थिति नवीन निर्माण है, प्रथम का विकास नहीं। केवल रौशनारा का क्रोध और उसके फलस्वरूप कासिम खां की दारा को धोखा देने की स्वीकृति एक-दूसरे से संबंधित है और नाटक के विकास का मुख्य आधार भी। इसी तरह दूसरे अंक के सात दृश्यों में प्रमुख विस्तार को आगे बढ़ाने वाली दो ही घटनाएँ हैं--प्रथम पराजय के बाद दारा का स्वयं युद्ध में जाने का निश्चय और रौशनारा का सल्लीमुल्ला खां की दारा के विरुद्ध करना। रौशनारा की यह बात दारा को तीसरे युद्ध में प्रवृत्त करती है। तीसरे अंक के सात दृश्य अन्य प्रसंगों के साथ दारा की तीसरी और चौथी पराजय के

बाद उसे बन्दी रूप में प्रस्तुत करते हैं और अन्त में उसका मृत्यु की सूचना मिलती है ।
 दारा और औरंगजेब के इस संघर्ष की कथा के साथ ही वस्तु गरीब-अमीर और हिन्दु-
 मुस्लिम स्कन्ता के प्रश्न को लेकर चलती है । नाटकीय आयोजन इस सम्पूर्ण विस्तार में
 नाटकीय भावना और आन्तरिक अन्विति को उपेक्षा कर जाता है । अनावश्यक प्रसंगों
 और विस्तारों के कारण बाह्य-सूत्रता में उपेक्षा-सी लगता है । घटनाओं में
 कारण-कार्य सम्बन्ध इतनी दूर पड़ जाता है कि न तो पाठक या प्रेक्षक का ध्यान उस
 पर केन्द्रित हो जाता है और न ही नाटक का आन्तरिक विकास सम्भव हो पाता है ।

लगभग इसी तरह की दिशृंलता उदयशंकर भट्ट के 'विद्रोहिणी अम्बा' नाटक में भी
 दिखाई देती है । कथा और हिन्दु में विवाह पद्धति पर आस्था और अनास्था का
 समस्या अलग-अलग विकसित होती है, किन्तु यहां नाटककार घटनाओं के साथ शब्दगत
 अर्थपक्ष को भी महत्व देता है । इसी कारण कथा पक्ष तो घटनाओं से निर्मित होता
 है और सत्या पक्ष पात्रों के विचारगत संघर्ष से । इस अलगाव को लिए नाटककार
 विचारपक्ष की व्याख्या कथा पक्ष के कार्य में प्रस्तुत कर वस्तु को जिस स्कन्ता में बांधने
 का प्रयास करता है, वह अन्त तक जाते-जाते सफल नहीं हो पाता है । स्वयम्बर की
 तैयारी की पृष्ठभूमि में काशीराज के मयंक स्वप्न देखने की स्थिति निर्मित करते हुए
 शाल्वराज तथा अम्बा में आकर्षण की कल्पना कर नाटककार कथा पक्ष के विस्तार
 का आधार प्रस्तुत करता है और विचार पक्ष की प्रमुख स्थिति अम्बिका तथा
 अम्बालिका के चरित्र में प्रस्तुत होती है । ये प्रारम्भिक स्थितियाँ स्वयम्बर की
 घटना से नया मोड़ लेती हैं । मीष्म, अपनी माँ,-- घोषर कन्या सत्यावती के
 आदेश से, अपने रुग्ण माई विचित्रवीर्य के लिए काशीराज की तीनों कन्याओं का
 अपहरण कर लाता है । विचारपक्ष को विकास देने के लिए नाटककार अम्बिका
 और अम्बालिका द्वारा इस स्थिति से समझौता कर लेने की कल्पना करता है और
 कथा के लिए अम्बा के विरोध की परियोजना । अपहरण के बाद अम्बा का विरोध
 और मीष्म की उदारता आगे की घटनाओं का आधार बनती हैं । यहां से प्रत्येक
 घटना अत्यन्त निकटबीर स्पष्टरूप में एक-दूसरे से कारण-कार्य सम्बन्ध से जुड़ी है ।
 शाल्वराज द्वारा अम्बा को तिरस्कृत तथा अपमानित करवाकर नाटककार परशुराम-
 मीम द्रुह्य युद्ध की घटना को निर्मित करता है । इसी तरह परशुराम की पराजय को

स्थिति अम्बा को शिव-साधना में प्रवृत्त करता है और शिवरक्षा की घटना उसे आत्महत्या के कर्म में । आत्महत्या का कार्य शिखंडा के रूप में प्रस्तुत होता है और माध्यम को मृत्यु में प्रतिफलित होता है । विचार को विस्तार देने वाली दो प्रमुख घटनाएँ हैं । अम्बिका और अम्बालिका का विचित्राक्ष से विवाह होना तथा उनका विधवा हो जाना । तीसरे अंक के पाँचवें तथा छठे दृश्य में परशुराम का पराजय और दो बहनों का विधवा होना-- ये दो घटनाएँ घटती हैं, जिनके माध्यम से नाट्यकार वस्तु के दोनों विस्तारों को एकता देने का प्रयास करता है । विधवा बहनों के प्रसंग को यहाँ समाप्त कर नाट्यकार अम्बा के ही माध्यम से कथा तथा विचार को पूर्णता देता है ।

पूर्ण वस्तु-निर्माण में दो स्थितियाँ तथा घटनाएँ नाटकाय तनाव और संघर्ष का कारण हैं । चिर-यौवना विधवा सत्यवती का अपने अन्तर्दहन की प्रतिक्रियास्वरूप मोक्ष को काशीराज की कन्याओं के अपहरण के लिए बाध्य करना और अम्बा का शात्वरज को मन में धारण करना । इन दोनों के बीच एकता लाती है, माध्यम द्वारा कन्या-अपहरण की घटना तथा दोनों बहनों द्वारा बीच-बीच में दुहराई जाने वाली दो बूंदों की प्रतीकात्मक कथा । किन्तु इस सब के बावजूद भी वस्तु-निर्माण में कुछ छेड़ छिड़ हैं, जिनके कारण आन्तरिक अन्विष्टि विकसित नहीं हो पाता है । प्रारम्भ में या तो घटनाओं का अभाव है या फिर अन्त में वे अत्यन्त आकर्षकता का रूप लेती हैं । प्रारम्भिक उपाटता को यद्यपि आध्यात्मिकता देने के लिए प्रमुख पात्रों का चरित्रोद्घाटन किया गया है, किन्तु पात्र निर्माण को यह प्रारम्भिक स्थिति विवरणात्मक अधिक है, आन्तरिक विश्वसनीयता को उभार सकने वाली अवधारणाएँ कम हैं । इसके अलावा अनावश्यक प्रसंग भी वस्तु को शिथिल करते हैं । कहानी तथा समस्या को लेकर कार्य-व्यापार पर अधिक महत्व देने वाला नाटक 'कोणार्क' इन दोनों नाटकों की अपेक्षा कहीं अधिक नाटकीय सम्भावनाएँ देता है । मालिक-मजदूर के संघर्ष की समस्या घटनाओं में स्थावर हो जाती है, नाट्यकार उपरोक्त दोनों नाटकों की भाँति विचार पक्ष के लिए न तो अलग पात्र-परिकल्पना करता है और न ही अवान्तर प्रसंगों को महत्व देता है । 'कोणार्क' में परिवर्तनशील स्थितियों को प्रस्तुत कर सकने वाली उलझनमयी घटनाओं की तीव्रता के माध्यम से

इस प्रकार वस्तु निर्मित की गई है कि पाठक और प्रेक्षक का ध्यान सर्वप्रथम प्रस्तुत घटनाक्रम के उर्द-गिर्द की कहानी को और जाता है। नाटककार के पास 'दूर एक सँछहर सीता है... लेकिन एक दिन ... बहुत दिन हुए ... वह अपना पूरा हुआ था' के रूप में पूर्ण निर्माण और विध्वंस की कहानी है। पूर्ण वस्तु का आधार दो प्रमुख स्थितियाँ हैं--एक उत्कल नरेश महाराजा नरसिंहदेव का बंग प्रदेश में यवनों को पराजित करने के हेतु दार्घकाल तक अपने राज्य से दूर रह जाना, जिस कारण वे राज्य की गतिविधियों से अपरिचित हैं। दूसरे कौणार्क के मध्य मंदिर के अम्ल पर त्रिपटवर स्थापित न कर पाने के कारण महान् शिल्पी विशु की व्याकुलता का बढ़ना। दोनों स्थितियाँ एक-दूसरे को पूरक बनती हुई वस्तुनिर्माण में संयुक्त विस्तार प्रस्तुत करती हैं। पहली स्थिति से सम्बद्ध घटनाएं वस्तु को प्रसार देती हैं तथा दूसरी स्थिति से सम्बद्ध घटनाएं इस विस्तार को दूसरी ओर से समेट कर देवालय की तोड़ने की घटना का कारण बनती हैं। नाटक का उद्घाटन उस स्थिति से होता है, जो एक प्रकार से पूरा कहानी का मध्य माना जा सकता है। कौणार्क में मूर्ति-प्रतिष्ठापन का कार्य केवल इसलिए रुक गया है कि एक के बाद एक चार मध्य मंदिरों के प्रणता, महान् शिल्पी विशु की प्रतिष्ठा, अम्ल पर त्रिपटवर स्थापित करने का समस्या सुलझाने के में पराजित-सी हो गई है। अपना इस व्याकुल और अज्ञान्त मनःस्थिति में वह नाट्याचार्य लौम्यश्री की मूर्ति का अंकन करता है। मूर्ति के कंठहार के कंठाभरण में कामदेव की मूर्ति को अंकित कर अनायास ही अपने जीवन की किसी मार्मिक घटना को वह प्रकट कर देता है। इस घटना का प्रयोजन तीसरे अंक की घटनाओं में सिद्ध होता है। इसी स्थिति में, उत्कल राज्य का महात्म्य, जो महाराज नरसिंह देव की अनुपस्थिति का लाभ उठाकर शक्ति के आधार पर महादंडपाशक बन गया है, जाकस्मिक रूपसे आता है तथा आदेश देता है, यदि एक सप्ताह में देवालय का निर्माण पूरा नहीं हुआ तो सभी शिल्पियों, मजदूरों के हाथ काट लिए जाएँगे। यह वह स्थिति है जो धर्मपद की विलक्षण प्रतिभा से परिचय करवाती है और वस्तु को मंदिर के पूर्ण होने की सम्भावना की ओर ले जाती है। तत्पश्चात् नाटककार वस्तु को सीधे उस स्थल पर ले जाता है जहाँ घटनाएं तीव्रता और तादात्म्यता से आसन्न परिवर्तनों को प्रस्तुत करती हैं।

तथा कार्य में तीव्र रूप से गतिशील होता है । दूसरे अंक का उद्घाटन तीव्र घटनाओं के द्वार पर होता है । उत्कल नरेश नरसिंहदेव बंगाल से सीधे मुक्तिप्रतिष्ठापन के लिए देव-मन्दिर में जाये हैं, और राजकीय समारोह के पूर्व ही वे निलरी कला के रचयिता का समुचित समादर करना चाहते हैं । यहाँ पर नाटककार इस सम्मान का अधिकारी धर्मपद को बताकर एक और जहाँ विशु के स्ति किए गए वायदे को निभाता है, वहीं पर इस घटना से वस्तु में चरम संघर्ष के उत्कृष्टतम भूमि तैयार करता है । रथ को धुरी टूट जाने के बहाने से, राज चालुक्य को वस्तु में देर तक न लाकर प्रथम अंक में राज-चालुक्य की चैतावनी की प्रत्यक्ष घटना में बदलने की स्थिति का निर्माण करता है । धर्मपद प्रधान-शिल्पी के अधिकार पाकर प्रजा को यथार्थ स्थिति का अनावरण करता है । महाराज के द्विविधामय अविश्वास से वस्तु में, वह वृष्टभूमि निर्मित हो जाती है जो राज चालुक्य के दुहागमन तथा उसके द्वारा प्रेषित संधिपत्र को फटने के बाद नाटकीय विस्फोट का रूप लेती है । नाटककार इस घटना से उत्पन्न तनाव का तीव्र स्थिति पर विराम को गुंजाए नहीं रखता और स्थिति को पूर्ण तनाव देकर धर्मपद के माध्यम से (कथोपकथन में) स्पष्ट युद्ध की घोषणा करता है । ये सारी घटनाएँ कोणार्क के समारोह स्थल को युद्ध-भूमि में बदल जाती हैं और धर्मपद को दुर्गपति के रूप में प्रतिष्ठित करती हैं । मंदिर के सण्डहर होने की सम्भावना के लिए एक सशक्त भूमि तैयार कर अब नाटककार ऐसे निर्माण को और उन्मुख होता है, जो विशु के वन्दन को एक शक्ति में बदल सके और कलाकार की कृति उसी के हाथों विध्वंस हो सके । प्रथम अंक की वह घटना जो सौम्यता की मूर्ति का अंकन करते हुए अनायास ही विशु के अतीत को भी उद्भासित कर गई थी, इस अंक में एक अन्य घटना से सम्बद्ध होकर उसके वन्दन को तीव्र करती है । अंकित किए गए कंकण जैसा ही हाथी दाँत का कंकण घायल धर्मपद के गले से गिर कर विशु को प्राप्त होता है । विशु का वन्दन धर्मपद को यह बताने के लिए विवश करता है कि वह उसका पुत्र है । धर्मपद से यह जानकर कि उसकी माँ अब नहीं रही । वह विक्षिप्त हो जाता है । तभी नाटककार अत्यन्त दुःश्लतापूर्वक राज चालुक्य को दक्षिण द्वार से प्रवेश करवाकर, इस वैयक्तिक संघर्ष की स्थिति में वस्तु को चरम की ओर विकसित

करता है। पिता को 'शिल्पी की पराजय' की चुनौती देकर धर्मपद मृत्यु संघर्ष में चला जाता है और विजिप्त, पराजित, पिता और कलाकार को आन्तरिक पोड़ा और प्रतिशोध को अग्नि से मर देता है। प्रतिक्रियास्वरूप विशु गर्भधार के शून्य में लटकती भगवान् सूर्य^{की मूर्ति} को चुम्बक से अलग करने के लिए उसपर प्रहार करता है और मूर्ति के गिरते ही विराट् कल्पना भी धाराशायी हो जाती है। इस तरह नाटककार प्रारम्भिक स्थितियों को दोहरे आयाम में फैलाव देकर अन्तिम अंक में समेट लेता है। यह सारा आयोजन वस्तु निर्माण में कारणत्व सिद्धान्त के साथ जुड़ा रहकर स्फुटता के नियम को अपनाता है।

निर्माण को प्रमुख घटनाओं के मध्य कुछ गौण घटनाएं होती हैं, जो वस्तु-निर्माण में आवश्यक स्थान रखते हुए भी कार्य की निष्पत्ति में हमारा ध्यान तत्काल आकर्षित नहीं कर पाती हैं। राजीव द्वारा विशु को धर्मपद का परिकल्प देना कुछ ऐसा ही स्थिति है, जिसके विस्तार स्वरूप प्रधान शिल्पी के अधिकार एक दिन के लिए धर्मपद को मिलते हैं। धर्मपद के प्रधान शिल्पी बनने की घटना से, वस्तु का विस्तार स्फुटता में बंधने लगता है, और शेष वस्तु का निर्माण धर्मपद के कार्य से होता है। चालुक्य के दुर्भाग्य पर बहुत सम्भव था यदि विशु ही प्रधान शिल्पी होता तो कथा इतनी उत्कृष्टता से नाटकीय मोड़ न ले पाती और वस्तु-निर्माण में शिथिलता आ जाती। धर्मपद के कारण उत्पन्न तनाव की स्थिति में गतिरौध न होकर तीव्र संघर्ष उत्पन्न होता है। ये ही घटनाएं विशु में जिज्ञासा उत्पन्न कर नाटकीय रहस्योद्घाटन में परिवर्तित होती हैं। इससे प्रथम अंक की दोनों स्थितियाँ स्फुटता में बंध जाती हैं। इसी तरह नाटककार धर्मपद को प्रधानशिल्पी के अधिकार दिलवाने के लिए, विस्मय तथा तनाव की रक्षा में, राज चालुक्य को, रथ की धुरी टूट जाने के बहाने से वहाँ अनुपस्थित रखता है। यदि राज चालुक्य महाराज के साथ ही वहाँ आ जाता तो बहुत सम्भव था समुचित विस्तार या संघर्ष की उन्मुख भूमि तैयार हुए बिना ही वस्तु समाप्ति की ओर मुड़ जाता तथा तनाव तीव्र संघर्ष और संक्रान्ति में परिवर्तित हुए बिना ही बिखर जाता।

कार्यप्रधान नाटकों में घटनाओं पर बल दिए जाने के कारण यह आवश्यक है कि घटनाएं परिवर्तनीय आयाम के समूह की शक्ति आधार हों। युद्ध की पृष्ठभूमि में व्यक्त की झड़ता और त्याग का चित्र प्रस्तुत करने का उद्देश्य लेकर ज्ञानदेव अग्निहोत्रा

का 'नेफा' को एक शाम' नाटक वस्तु-निर्माण में पर्याप्त नाटकीय सम्भावनाएँ देता है। स्थितियों का संयोजन पात्रों के संघर्ष को वास्तविक बनाने में सहायक होता है। घटनाक्रम यहाँ किन्तु उस अर्थ में नहीं है, जिस अर्थ में ऊपर विवेचित नाटकों में पूर्ण वस्तु में कुछ ही ऐसी प्रमुख घटनाएँ हैं, जो पात्रों के पूर्ण कार्य को सशक्त नाटकीय मोड़ देती हुई उन्हें सघन संघर्ष में प्रवृत्त करती हैं। शीकाकाई का आगमन और तबांग के नष्ट हो जाने की सूचना देना, बांगबु और धुंगशो के प्रवेश और प्रस्थान की पूर्ण घटना बुहाली का चीनी स्नेह होने का रहस्योद्घाटन और अन्त में गीगो द्वारा फुल उड़ाये जाने का निश्चय, पात्रों की क्रिया-प्रतिक्रिया इन घटनाओं से उत्पन्न होती हैं और वे अपने निश्चय में दृढ़ से दृढ़तर होते जाते हैं। यहाँ कारणत्व परिवेश की व्यापक स्थिति में है और घटनाएँ प्रत्यक्षतः असम्पृक्त लगती हुई परिवेश के साथ प्रतिबद्ध हैं और उसके प्रति ही उद्ग्राही भी। सभी पात्र एक उद्देश्य तथा रसत सम्बन्ध से आपस में एक हैं, जिससे नाटकीय एकसूत्रता को रचा होता है। समीपस्थ वस्तु परिवर्तनशील आयाम देने वाली घटनाएँ उलझाव के कार्णा की स्थितियाँ हैं। संघर्ष की सम्भाव्य स्थिति पर नाटककार बल देता है। पहली घटना का तनाव दूसरी घटना तक बना रहता है, किन्तु यह तनाव केवल घटित का नहीं, पर घटनाओं में प्रस्तुत पात्रों के संघर्ष का भी है। यह सत्य है कि वस्तु निर्माण में कार्य व्यापार को महत्त्व देने से नाटकीय संघर्ष का कोई बहुत सशक्त रूप प्रस्तुत नहीं होता है, क्योंकि नाटककार तीव्र शारीरिक घटनाओं और प्रतिक्रियाओं पर अधिक महत्त्व देता है। किन्तु यदि पात्र-निर्माण और नाटकीय संवेदना का आयोजन अच्छा बन पड़ता है तो नाटक विशिष्ट नाटकीय सम्भावनाओं को देने में समर्थ हो पाता है। चयन की गई घटनाएँ नाटकीय तनाव का प्रभावशाली आयाम बन सकती हैं, यदि उनकी सहायता में शेष नाटकीय उपकरण हों। 'स्वप्नमां', 'विद्रोहिणी अम्बा' में वस्तु निर्माण की शिथिलता नाटक के कथ्य की अनुभवजन्य स्तर पर सम्प्रेषित कराने में असमर्थ होती है। अम्बा के संघर्ष का तनाव बाह्य अधिक है, क्योंकि तनाव प्रस्तुत करने वाली स्थितियाँ अत्यन्त आकस्मिकता लिए हुए हैं। स्थितियों की यह कमजोरी अम्बा के संघर्ष को स्थूल बना देती है, जब कि नाटक में इतनी सम्भावना थी कि अम्बा के चारित्रिक विकास के माध्यम से नाटकीयता की

रक्षा के साथ समस्या और इतिहास प्रसिद्ध कथा को निभा लिया जा सके। 'कोणार्क' में नाटककार पात्र-रचना पर ध्यान देते हुए नाटकीय प्रवाह के सन्तुलन को भी बनाए रखने का प्रयत्न करता है। समस्या मूलकथा में मिल्य हो जाता है। यद्यपि एक घटना से दूसरी घटना के बीच का तनाव बरम सोमा तक आते-आते संभल नहीं पाता है, फिर भी प्रत्येक वह स्थिति जो आसन्न परिवर्तन की ओतक है पात्रों के किसी-न-किसी प्रकार के उलझाव को प्रस्तुत करता है। स्थितियों का ऐसा उलझाव न तो 'स्वप्नर्मा' में है और न 'विद्रोहिणी जम्बा' में। वहाँ विरोध और प्रतिक्रिया तो दिखाई देती हैं, किन्तु संघर्ष का वह स्थिति नहीं दिखाई देता, जो सही अर्थों में दो पात्रों को प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष कश-कश में प्रस्तुत करती हो। 'नैपा को एक शाम' में नात्र पृष्ठभूमि के सन्दर्भ में निरन्तर उलझाव और तनाव में जाते हैं। किन्तु यह तनाव अतिरंजना की स्थिति तक नहीं पहुँचता। जैसा कि जम्बा के चरित्र में। उनका संघर्ष, प्रतिक्रिया या तनाव मानवीय ज्येष्ठताओं के बढ़ाव-उतार का प्रतिफलन है। घटना-विन्यास के सम्बन्ध में यह बात विशेषरूप से आवश्यक प्रतीत होता है कि घटनाएँ ऐसे संघर्ष का या उलझाव की प्रतीक हों, जिससे कार्य-व्यापार की तीव्रता केवल स्थूल न रहकर सूक्ष्म हो सके।

समस्या प्रधान // इसे भिन्न जब नाटककार जीवन की गतिशीलता से ग्रहण किए गए किसी विचार या सिद्धान्त को, अपनी कोई अनुभूति प्रकट करने के लिए लेता है तो वस्तु निर्माण में घटनाओं का जोड़ा किसी प्रकार के वैचारिक क्रमानुगत सूत्रों की प्रधानता हो जाती है। तात्पर्य कि जब नाटककार जीवन को किसी समस्या पर टिप्पणी करने के लिए घटनाओं पर आश्रित न रहकर विचारों के दृष्ट पर महत्त्व देता है तो भाववस्तु का विकास प्रतिक्रिया विचारों की शृंखला से होता है। घटनाएँ तो यहाँ भी रहती हैं पर वे केवल स्थिति की निमित्त मात्र होती हैं। किसी एक घटना से उत्पन्न विचारों की परिवर्तनशीलता पर हमारा ध्यान अधिक जाता है, और रुचि घटित की अपेक्षा, घटित के अर्थपरक व्यापार में निहित हो जाती है। वस्तु का कथ्य, इस सन्दर्भ में प्रायः कोई कहानी या कथा न रहकर मूलरूप से व्यक्ति, विचारों या मूल्यों का संघर्ष होता है। जीवन और समाज के परिवर्तन से ग्रहण की गई अपनी अनुभूति की व्यञ्जना के लिए नाटककार

संघर्षों की सौज करता है, ऐसे संघर्षों को जो उसकी अनुभूति के निकट हों। वह प्रत्येक विचार पर ध्यान देता है और उसकी सम्भावना तथा सार्थकता पर चिन्तन करता है। उसका यह चिन्तन नाटकों में शाब्दिक अर्थापत्ति में अन्तर्निहित होकर अभिव्यक्त होता है। इस तरह किन्हीं विचारगत संघर्षों को प्रस्तुत करने वाले नाटक शाब्दिक अर्थापत्ति पर महत्त्व देते हैं, फलस्वरूप नाटक करने का न होकर स्वभाव का हो जाता है। ये नाटक साधारण रूप से सम्पूर्ण कार्य व्यापार के प्रारम्भ से आरम्भ होते हैं और वस्तु धीरे-धीरे अपने उद्देश्य की ओर विकसित होता है। नाटकीय विचारकी सम्बद्धता, किसी-न-किसी प्रकार के संश्लेषण को लेकर चलने के कारण सम्भव हो पाती है। विचार-संश्लेषण में क्रमबद्धता और सम्पृक्तता नाटककार द्वारा पूर्वापर सम्बन्ध से विस्तार देने की क्षमता पर भा निर्भर करती है। विचारों की परिवर्तनशीलता तथा शाब्दिक अर्थापत्ति कारण-कार्य सम्बन्ध में एकदृष्टता तथा नाट्यान्विति की अनुभूति देता है। वस्तुतः प्रासंगिकता के अभाव में विचार कोई अर्थ नहीं दे पाते हैं। ऐतिहासिकता की दृष्टि से देखें तो समस्या नाटकों से वस्तुनिर्माण में उत्पन्न परिवर्तन की धोतक घटनाओं के विन्यास की अपेक्षा क्रमानुगत विचारसूत्रों के विन्यास को महत्त्व दिया जाने लगा^१। लक्ष्मीनारायण मिश्र का 'सिन्दूर की होली' सेक्स तथा विषवा विवाह के विचारगत संघर्ष को लेकर चलता है। रजनीकान्त की हत्या का षड्यन्त्र और उसकी मृत्यु वस्तु निर्माण में दो मुख्य घटनाएँ हैं, जिसके प्रभाव में प्रत्येक पात्र अपने विचारों से उलझता है और उस पृष्ठभूमि पर नाटककार अपने विचार-संघर्ष को विकास देता है। वस्तु के प्रारम्भ में राय भगवन्त सिंह द्वारा अट्ठारहवर्षीय पट्टीदार रजनीकान्त को मारने के लिए मुरारीलाल को दस हजार रुपए देकर अपनी ओर मिला लेना पूर्ण वस्तु के विकास का एक प्रमुख घटना है। इस घटना से उत्पन्न तनाव की स्थिति में एक और मुरारीलाल के अतीत के एक पाप का उद्घाटन होता है जो वस्तुतः मनोजशंकर की मनोग्रन्थि

१ अधिकांश आधुनिक नाटक चूंकि किसी-न-किसी प्रकार की समस्या को लेकर चलते हैं, अतः उनके वस्तु-विन्यास में थोड़े-बहुत वैभिन्न्य के साथ क्रमानुगत विचार सूत्रों का ही संश्लेषणात्मक विन्यास प्रस्तुत हुआ है। यहां केवल कुछ की ही चर्चा की जा सकेगी।

से सम्बद्ध है तथा दूसरी ओर चन्द्रकला को रजनीकान्त पर आसक्ति का ज्ञान होता है । चन्द्रकला को रजनीकान्त पर आसक्ति और उसकी मृत्यु से पूर्व उसके हाथ से स्पर्शित पिन्दुर को उगार सध्वा और विधवा बनने के उसके कार्य में नाट्यकार संघर्षरत विचारों के एक पक्ष को चरम सीमा पर लाता है और निष्कर्ष के तौर पर मानसिक व्यभिचार से बचने के लिए नैतिकता का यह अतार्किक रूप रखता है । इसी पृष्ठभूमि में मनोजशंकर को, मनोग्रन्थि के सहारे चन्द्रकला का और आसक्ति न दिखाकर वह विधवा मनोरमा की आकर्षित दिखाता है और इस तरह विधवा-विवाह का असमर्थन करता है । माहिर अली, जो मुरारीलाल के पापों का मागोदार है कैमन में, रजनीकान्त की मृत्यु की रात, भय और ग्लानि के भाव ताव्र कर मनोजशंकर की मनोग्रन्थि को नष्ट करने का उपाय वह करता है, परिणामतः ज्ञात होता है कि मनोजशंकर के पिता ने आत्महत्या नहीं की थी, पर दस हजार के लिए मुरारीलाल ने ही अपने परम मित्र की हत्या की थी । नाटकीय वस्तु निर्माण इस रहस्योद्घाटन से अविश्वसनीयता की अनुभूति से शासित हो जाता है, दस हजार के लिए अपने मित्र की हत्या करने वाला मुरारीलाल, कई हजार उसके पुत्र मनोजशंकर पर व्यय करता है; और पूर्ण कार्य व्यापार अतार्किक कारणत्व में असंगत लगने लगता है । इस कारण मुरारीलाल के सामने चन्द्रकला और मनोरमा के निर्णय तथा मनोजशंकर का मुरारीलाल को पिताहन्ता कहकर जाना भी कोई नाटकीय सार्थकता नहीं दे पाता है । पूर्ण प्रभाव में वस्तु का आयोजन अतार्किक और असंगत लगता है । कमहीनता तो सटकती है, पर उससे अधिक सटकता है उसके कारण नाटकीय परिपाक का अभाव । विचारों का बोझिलता, आन्तरिक विकास तथा नाटकीय अन्विति का अभाव वस्तु के आयोजन को नाटकीय बना देता है, जिससे एक अविश्वसनीय भावप्रवण कथा तो उभर कर आती है, पर नाटकीय वस्तु नहीं । वस्तु निर्माण की यह शिथिलता पात्रों के संघर्ष की असन्तुलित तथा सपाट बना देती है । मित्र जी के प्रायः नाटकों में आन्तरिक अन्विति तथा नाटकीय परिपाक का अभाव पात्रों के संघर्ष की यथार्थ के तनाव और संघर्ष की अपेक्षा खिले आदर्श और बनावटी संघर्ष में बदल देता है । अन्तर् प्रसंग और अनेक समस्याओं को ठेना भी वस्तु निर्माण के गठन को शिथिल करता है और उसके साथ पूर्ण नाटक की

आवश्यक नहीं है कि नाटकीय वस्तु निर्माण में अनेक विस्मयादिक या कौतुहलजनक घटनाएँ हों, पर उनमें आन्तरिक प्रवाह और विकास होना चाहिए। विश्वसनीयता और आकैतिकता होनी चाहिए। अस्क जो के 'कैद' में इस आन्तरिक प्रवाह और विकास को वस्तु की मांसलहोनता में माँ देखा जा सकता है। पूर्ण निर्माण में एक स्थिति है, जो अतीत की एक घटना, अप्पी का दिलीप से विवाह न होकर प्राणनाथ से होना, का परिणाम है। नाटक का आरम्भ कुंठागुस्त अप्पी के घर की अव्यवस्था तथा प्राणनाथ का अप्पी से विवाह कर उसका जीवन नष्ट करने का अपराध स्वीकृति से होता है। प्राणनाथ की आत्मस्वीकृति के साथ ही दिलीप के असुर आने के समाचार को साथ रखकर नाटककार साकैतिकता से अप्पी का मानसिक स्थिति को व्यक्त कर अत्यन्त तटस्थता से समस्या में अन्तर्निहित विचारगत संघर्ष को व्यक्त करता है। दिलीप का असुर पहुँचना इस स्थिति को नाटकीय मोड़ देता है और अतीत की घटनाओं के उद्घाटन के कारण-कार्य सम्बन्ध में नाटक का वर्तमान कार्य विकास पाता है। दिलीप को जबरदस्ती उसके दोस्तों द्वारा बर्क दिखाने ले जाना और उसका अप्पी से फिर मिलने का आश्वासन वस्तु को वहाँ समाप्त करता है, जहाँ से वह आरम्भ हुई थी। उनके अन्य नाटकों में भी साधारण तथा न तो विचारों का मारापिन है न अनावश्यक विस्तार। यद्यपि कहीं-कहीं आन्तरिक तर्कसंगति का अभाव कलापज्ञ को कमजोर करता है, या 'ठूठा बेटा' जैसे नाटक हल्के स्तर के लगते हैं।

विनीत रस्तोगी का 'नये हाथ' नाटक में वस्तुनिर्माण उपर्युक्त दोनों निर्माण रूपों का समन्वय है। एक का अनावश्यक विचार बाहुल्य और दूसरे की मांसलहोनता इसमें नहीं है। पोटोगत संघर्ष के माध्यम से ढहती सामन्तीय परम्परा और नवीन मूल्यों की स्थापना के संघर्ष को नाटककार लेता है। सामन्तीय परम्परा के प्रतीक अजय प्रताप और माधुरी द्वारा कुंवर महेन्द्रपाल के आने की सूचना में बेटा माला का उससे विवाह कर, लिस गर कर्ज को माफ़ करवा लेने की कल्पना करवा कर नाटककार एक प्रमुख नाटकीय स्थिति का निर्माण करता है। इस स्थिति का वस्तु-निर्माण में देर

तक कोई तादृश विकास नहीं होता, इस बीच आन्तरिक विकास के लिए नाटककार ऐसा आयोजन करता है कि माधुरी और अजयप्रताप द्वारा सूचा गया यह सम्बन्ध सम्भाव्यता में प्रेक्षक और पाठक के कौतूहल को तीव्र करता चले । इस आयोजन में सहायक होते हैं उधर-उधर के निर्देश, कुछ महत्वपूर्ण पात्रों का आवागमन, और पात्रों का वैयक्तिक विरोध । कुंवर महेन्द्रपाल के साथ उनकी बहन शालिनी, और अजयप्रताप के छोटे भाई विजयप्रताप का जेल से तीन वर्ष पूर्व ही छूटकर आना, वस्तु को पूर्ण विस्तार के तौर पर एक और प्रसंग देते हैं । महेन्द्रपाल और माला (सूचा गया संबंध) निकट आने के बदले व्यंग्य एवं कटुवक्तियों से अपने बीच तनाव को निर्मित करते चलते हैं । इस तनाव को नाटकीय मोड़ मिलता है । माला के सहपाठी सतीश के आने, और फिर उससे फ़ोन पर बात करने पर महेन्द्रपाल से अपने सिर दर्द का बहाना कर वहाँ से उठकर चले जाने से । दोनों के बीच तनाव को घर की पौष्य नौकरानी बाली तीव्र करती है जो कुमशः महेन्द्रपाल के निकट आती जाती है । देखा जाय तो यहाँ तक वस्तु का विकास पात्रों के आन्तरिक विरोध और वैचारिक विभिन्नता में होता है । जिसके परिणामस्वरूप एक गौण चरम सीमा के रूप में नाटककार माधुरी और अजयप्रताप की कल्पना के विरुद्ध, माला और सतीश, बाली और महेन्द्रपाल तथा शालिनी और विजयप्रताप के सम्बन्ध को निश्चित दिशा देकर नवीन और प्राचीन विचारों के प्रत्यक्ष संघर्ष की कल्पना में वस्तु को संक्रान्तिस्थल की ओर उन्मुख करता है । यहाँ से वस्तु में कार्य-व्यापार तीव्रता लेता है और नाटकीय विचार एक स्थिति से दूसरी में नाटकीय व्यंग्य के रूप में विकसित होता है । घटना के रूप में जो पूर्ण विकास को नया मोड़ देती है, केवल एक संयोग की स्थिति है । माला और महेन्द्र को साथ हंसता देखकर माधुरी की शीघ्रातिशीघ्र उन्हें सामाजिक बन्धन में बाँधने की इच्छा । सतीश और महेन्द्रपाल को नैपथ्य में धँस करवाकर माधुरी के उतावलेपन से उत्पन्न स्थिति में, नाटककार सतीश से माला को जंगूठी पहनवाकर नाटकीय विस्फोट का निर्माण करता है । इस घटना को हम शाक्यिक अर्थोपधि के मध्य अनदेखी कर जाते हैं, और माला के इस कथन पर हमारी रुचि टिक जाती है, 'बाबू जो पापी हम नहीं है, अपने हृदय से पुहिए पाप किसने किया है ।' जो अपनी सांकेतिकता में एक के बाद एक रहस्योद्घाटन के लिए अजयप्रताप को बाध्य करता है ।

साथ-साथ विकसित होते तीनों सम्बन्ध और वैचारिक संघर्ष अपनी प्रकृति में स्वरूपता और तनाव को लगभा बनार रखते हैं और नाटकीय स्थितियाँ परिवर्तनीय मोड़ दे सकने में बड़ी समर्थ हैं, किन्तु पात्रों के संघर्ष को समझीरो, नाटकीय प्रवेश तथा कथोपकथन का साधारण स्तर नाटक को विशिष्ट दलात्मकता प्रदान नहीं कर पाते हैं । इससे उसमें हल्कापन आ जाता है ।

इसी प्रकार लक्ष्मीनारायणलाल का 'रातरानी' नाटक एक सशक्त समस्या, मालिक मजदूर का संघर्ष, जैसे वह घर और बाहर के संतुलन में रखकर देखना चाहता है, को लेकर चलता है । नाटक का प्रारम्भ प्रेस में चल रहे स्ट्राइक और उसके कारण के ज्ञान से होता है । इसके आदमी कुन्तल की मित्र सुन्दरम का आना, जयदेव के मित्रों को उसके पिता की आत्मा बनकर डराना, वस्तु के प्रथम परिचय का क्रमशः विकास तो नहीं है, पर नाटक के उस पन्ना से सम्बद्ध है जो पात्रों की वैयक्तिकता का है । अंक समाप्त होते-होते जयदेव का एक वाक्य 'जहाँ दुम्हारे पहले शादो पक्की हुई थी.. तो वहाँ तुमने कुछ सत लिये थे ।', एक तीसरी स्थिति को जन्म देता है । दूसरे अंक का उद्घाटन कुन्तल के नौकरी के लौटने की सुचना से आरम्भ होता है, क्योंकि जयदेव अपनी ताश और मित्रों के बढ़ते खर्च को चलाने के लिए धन चाहता है, इसी कारण वह घर के खर्च भी कम करता है, फल विकवाता है, माली को खाना देने से रुन्कार करता है, जो घर की परम्परा पर प्रहार है । तनाव की इस स्थिति में सुन्दरम के साथ उनके रिश्ते से कुन्तल के पहले मोर्तर निर्जन के आने की कल्पना में नाटककार वस्तु में तीव्र तनाव की कल्पना तो करता है, किन्तु पूर्ण विकास में यह घटना महज एक संयोग की स्थिति बनकर रह जाती है । कुन्तल द्वारा निर्जन से अपने पत्र मांगना, निर्जन का उन पत्रों को लौटाना, कुन्तल द्वारा जयदेव को वे पत्र सुनाना, मजदूरों के जलूस से घिरे जयदेव को, कुन्तल द्वारा बताया जाना, जादुई रूप से निर्जन और सुन्दरम का विवाह कर देना, ऐसी घटनाएँ हैं, जिनमें क्रियाशील पात्रों की तीव्र संघर्ष के आयाम मिलते हैं, किन्तु पात्र-निर्माण के सन्दर्भ में हम देखेंगे कि ऐसा होता नहीं है । तीसरा अंक इस सुचना से चलता है कि कुन्तल एक लम्बी बीमारी के बाद कालेज गई है और विश्वविद्यालय की नौकरी छोड़कर किसी डिग्री कालेज में चली गई है । मित्रों द्वारा अपमानित होकर जयदेव-----

दुन्तल को ईमानदारी से बताता है कि बैंक के पक्के पर हजार रुपये में से एक काँडा भी नहीं बची है, इस सूचना की परिस्थिति में जो वस्तु की चरम सीमा भी है, बाहर बढ़ते जाते मजदूरों के शोर और उफ़ाना से पतिरफा में दुन्तल मोड़ में कुद पड़ता है और माथे पर चोट लेकर लौटती है ।

वस्तु-निर्माण में नाटककार घटनाओं के पुर्वापर सम्बन्ध को अत्यन्त घुमा-फिराकर लाता है, पर ऐसा करने में उनका समुचित नाटकीय प्रभाव नहीं बना रह पाता, और पुर्वापरता की पर्याप्त ज़राबट का अभाव रहने लगता है । एक घटना से उत्पन्न तनाव को विहास देने से पूर्व ही दूसरी घटना दूसरी समस्या का उद्घाटन करती है फलस्वरूप दो स्थितियों का विस्तार विशुद्धता लाता है । कुछ पात्रों की अप्रतिक्रियावादिता भी दो घटनाओं के बीच के अन्तराल को सूक्ष्मता देने में असमर्थ हो जाती है । वस्तु-निर्माण की दृष्टि से उन्हीं का 'दर्पण' नाटक इसकी ज़रूरत सफल है, क्योंकि वहाँ न तो अनेक बातों को एक समस्या के साथ प्रस्तुत करने का जाग्रह है और न ही वस्तु-निर्माण में स्थितियों को अनावश्यक रूप से घुमा-फिराकर रसा गया है । व्यक्ति के व्यक्तित्व एवं विचारगत संघर्ष के साथ उसकी सामाजिक परिवेश में अभिव्यक्ति का कार्य सम्बन्ध का अनुसरण करती है, पात्रों को प्रतिक्रिया करने के लिए पर्याप्त नाटकीय स्थितियाँ मिलती हैं तथा स्थितियों से उत्पन्न तनाव क्रमशः संक्रान्ति स्थल तक आते-जाते भी बना रहता है, क्योंकि पूर्वी का रहस्य चरम सीमा पर आकर फूट होता है ।

वस्तु निर्माण से तात्पर्य होता है, घटनाओं का ऐसा संगठन, जो नाटक के पूर्ण विचार को नाटकीय गति और आन्तरिक विश्वसनीयता दे । यदि घटनाओं का विकास क्रमिक, संगतिपूर्ण नाटकीय तीव्रता के साथ नहीं होता है तो विचारगत समस्या प्रभावहीन हो उठती है । चीनी आक्रमण की पृष्ठभूमि में शिवप्रसाद सिंह का 'घाटिया गुंजती है' नाटक समूह और व्यक्ति के मन्थन को, ग्लानि संघर्ष के रूप में लेता है । किन्तु ऐसा लगता है कि युद्ध की पृष्ठभूमि में नाटककार पूर्ण कार्य की एक आलोचना प्रस्तुत करना चाहता है । इस कारण वह सारे घटित को पत्रकार विवेक की निगाहों से देखता है और इस तरह उसे अपनी मातृकतापूर्ण बातें कहने का पर्याप्त अवसर मिलता है, जो परिवर्तनीय आयाम देने वाली नाटकीय स्थितियों के अभाव में, आन्तरिक विकास में गतिहीन उत्पन्न करती है । पूर्ण प्रभाव में यह रूप एक -----

सतही नारा देने वाला नाटक बन जाता है। घटना के नाम पर पृष्ठभूमि को व्यापक स्थिति है, जिसने भिन्न प्रकार से भिन्न व्यक्तियों को प्रभावित किया है और क्रियाशील बनाया है। शीघ्र और रोज़, बयूला और दूर और कैप्टन इसी स्तर पर क्रियाशील है तथा विवेक को समाचार उपलब्ध कराते हैं, क्योंकि परिवेश और उनके साथ का घटित समाचार बनने के लिए पर्याप्त है। किन्तु किसी भाँति घटना के बाद उत्पन्न संवेदना या स्थिति पर विवेक की भावुकता मरी, आदर्शात्मक टिप्पणी नाटक को पूर्ण गति को बाधित करती है, और नाटक प्रभाव में स्थूल रूप से एक दल या वर्ग के दोष-गुण का एक ऐतिहासिक सत्य प्रस्तुत करके रह जाता है।

इन नाटकों में वस्तु-निर्माण मुख्य रूप से विचारों के क्रमानुगत सूत्रों से निर्मित है। घटनाएँ विचार की पोष्य बनकर आती हैं, वे अपना अलग अस्तित्व नहीं बना पाती हैं। अपने प्रभाव में वे विचारों के संघर्ष को गतिशीलता तो देती हैं, किन्तु महत्त्व उसमें शब्दगत अर्थापत्ति के क्रमानुगत सूत्रों का ही रहता है। समस्या को प्रस्तुत करने वाले कुछ नाटक ऐसे भी हैं, जिनमें शाब्दिक अर्थापत्ति के सूत्रों के साथ ही, विचारों की अभिव्यञ्जना कुछ इस प्रकार की जाती है कि वहाँ आसन्न परिवर्तनशील घटनाओं को महत्ता को नकारा नहीं जा सकता है। 'मुक्ति का रहस्य', 'अलग अलग रास्ते', 'न्याय की रात', 'आषाढ़ का एक दिन', 'संहित यात्राएँ', 'जवा कुवा', 'रवत कमल', 'बिना दीवारों के घर' आदि नाटकों के वस्तु निर्माण में विचारों के संघर्ष को आसन्न परिवर्तन की जोतक घटनाओं के कारण नाटकीय मोड़ मिलता है, जिससे वस्तु का तनाव या पत्रों का संघर्ष या तो तीव्रता लेता है या समाप्त हो जाता है।

लक्ष्मीनारायण मिश्र 'मुक्ति^{का} रहस्य' नाटक में प्रेम और सेक्स की समस्या को लेते हैं। सेक्स को सामाजिक सन्दर्भ में नैतिकता का मापदण्ड देने के लिए नाटककार यह कल्पना करता है कि आशा देवी उमाशंकर से प्रेम करने की स्थिति में डा० त्रिभुवन जी ज़हर लेकर उसकी पत्नी को दे देती है और स्वयं उससे विवाह कर लेने का स्वप्न देखती है। किन्तु विचार के दूसरे पक्ष के लिए वह डा० त्रिभुवन को बीच में लाता है, जिसकी वासना का शिकार^{होकर} आशा देवी आत्म संघर्ष में प्रवृत्त होती है। सेक्स को व्यभिचार न बनने देने के उद्देश्य से नाटककार आशा देवी के असफल आत्मघात की कल्पना करता

है । इस घटना के कारणत्व में आशा देवी डा० त्रिभुवन से विवाह कर लेता है और उमाशंकर से जामा मांग कर उसे देवता के पद पर आसीन करता है । घटना और विचार का यह अन्तिगुम्फन वस्तु में तनाव का निर्माण कर सकता था यदि उसमें अनावश्यक प्रसंगों या दूसरी अन्यायों को लेने के लोभ का संवर्धन नाटककार कर पाता । वस्तु के विकास में ये स्थितियाँ किसी-न-किसी प्रकार के उलझाव को लेकर तो चलती हैं, पर आन्तरिक तर्क संगति का अभाव और पात्रों के संघर्ष में नाटकीय गहराई का अभाव इस तनाव को पुष्टि की सम्भावना को नष्ट कर देता है ।

असक जो 'अलग अलग रास्ते' में नारी स्वातन्त्र्य और वैवाहिक जीवन में उसके स्थान के संघर्षात्मक विचार को लेते हैं । इसके लिए दोहरे स्तर पर, पूर्ण व्यापकता के साथ, वे वस्तु निर्माण के लिए स्थितियाँ जुटाते हैं । वस्तु का उद्घाटन रानी को किसी भी तरह पुनः पति-गृह में भेजने के लिए इन्दरत ताराचन्द की क्रियाशीलता में होता है । विचारों के क्रमानुगत सूत्रों से गुम्फित वस्तु को परिवर्तनाय आयाम देने वाला संभवत घटना, शिवराम द्वारा यह सूचना देना कि राज का पति मदन दूसरा विवाह कर रहा है, वस्तु के तनाव को तीव्रता देता है । यह घटना और उसके अन्तर त्रिलोक, पुरन तथा रानी का परस्पर मत वैमिष्य वस्तु को संक्रान्ति स्थल को और प्रेरित करता है । इस विकास में हमारी रुचि रानी और राज की प्रतिक्रिया के स्वरूप पर टिक जाती है । जिसे अन्तिम प्रारूप मिलता है । राज के श्वसुर का उसे लेने ^{आने} और शिवराम द्वारा यह सूचना लाने में कि त्रिलोक रानी को लेने आ रहा है । दोनों स्तरों पर, राज को परम्परित नारी के रूप में प्रस्तुत कर, जो श्वसुर-सेवा को ही जीवन का लक्ष्य मान लेती है तथा रानी को नये विचारों से सज्जित कर जो पुरुष को सहयोगिनी बनना चाहती हैं, नाटककार अपने विचार को प्रस्तुत करता है । इस निर्माण में यद्यपि वस्तु का काम तो चल जाता है, पर आन्तरिक सिद्धांत प्रतिपादन में नाटकीय भावना को उपेक्षा हो जाती है । इस दृष्टि से, त्रिलोक, पुरन और रानी का प्रसंग सटकता है ।

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार का 'न्याय की रात' समाज को सोसला करने वाले प्रष्टाचारियों से समाज के द्वन्द्वात्मक कथ्य को लेकर चलता है । नाटक का आरम्भ साधारण रूप से वस्तुस्थिति का उद्घाटन करता चलता है । एक-के-बाद-एक घटना कारण-कार्य सम्बन्ध में वस्तु को संगठित करती है । वास्तविक तीव्रता लाने के लिए नाटककार एक शरणार्थी

लड़की कमला को जो रत्नानन्द की सहायिका बनता है, हेमन्त द्वारा अपने काले कारनामों में फँसाने की कल्पना करता है। तम्बाबु कम्पना को बचाने के लिए हेमन्त रत्नानन्द को धमकी देकर, कमला से कम्पना के मैनेजर पद के स्वाकृत-पत्र और त्यागपत्र पर हस्ताक्षर करवाता है। इसी घटना का विकास नाटककार कुछ इस प्रकार प्रस्तुत करता है, जिसमें पढ़कर हेमन्त को हिंसक कार्य में प्रवृत्त होना पड़ता है। हेमन्त से झूठ बुलवाकर वह कमला को आधी रात में उसके घर लाता है। कमला का हेमन्त के घर जाना ही चरम में उसके आत्मघात का कारण बनता है। वस्तु निर्माण में गुम्फित ये घटनाएँ वैचारिक दृष्टि की चरम सीमा मानी जा सकती हैं, जिनके प्रत्यावर्तन में वस्तु नाटकीय मोड़ लेती है। इस आयोजन में नाटकीय तनाव और निरन्तर गतिशीलता की अनुभूति तो होती है, किन्तु कार्य व्यापार का निरन्तर वाह्याभिव्यक्ति और कुछ पात्रगत संघर्ष की कमजोरी उसके रचनात्मक पक्ष को दुर्बल बना देता है। इसके विपरीत नरेश मेहता के 'खंडित यात्राएँ' के वस्तु-निर्माण में कोई विशिष्ट गठन नहीं है। आन्तरिक विकास का अभाव तब खलता है, जब पात्र पुनः पुनः अपने को स्पष्ट करने के प्रयास में असफल होते जाते हैं। उन्हें ऐसी स्थितियाँ नहीं मिल पाती हैं, जिनमें वे उनका व्यवित्तत्व सहजता से विकास पा सकें। प्रत्येक अंक के अन्त में एक महत्वपूर्ण घटना घटती है, किन्तु उससे विकसित विचार की स्थिरता भावक को धीरे तक सक्रिय नहीं रह पाती है, परिणामतः नाटक अपनी विशिष्टता खोता जाता है।

इन सभी नाटकों की अपेक्षा मोहन राकेश के 'आधाड़ का एक दिन' में वस्तु निर्माण नाटकीय सम्भावनाओं को आन्तरिक रूप से प्रभावित करता है। एक तो वहाँ अनावश्यक प्रसंगों का नितान्त अभाव है, दूसरे नाट्यान्विति तथा आन्तरिक एकसुत्रता और क्रियाशील वस्तु के गठन की सुसंगत रूप देती हैं। नाटक का उद्घाटन अत्यन्त कुशलतापूर्वक होता है। उद्घाटन की स्थिति में मल्लिका तथा अम्बिका के वार्तालाप में इतनी क्षमता है कि प्रत्येक कथौफकथ वस्तु के गठन के साथ ही साथ पात्रों की मनःस्थिति को सूक्ष्मता से उद्घाटित करता है। प्रारम्भिक निर्माण की इस स्थिति को नाटकीय मोड़ देने के लिए नाटककार उज्जयिनी से कालिदास को राजकीय सम्मान से दिए जाने के लिए राजकर्मचारियों के जाने की कल्पना करता है, जिसका पूर्ण निर्माण भावक की क्रमशः कौतूहल वृद्धि के साथ होता है। कालिदास के प्रस्थान की

मल्लिका के दायित्व पर छोड़कर एक बार पुनः यही स्थिति विचारों के कमानुगत सूत्रों से तीव्र तनाव का निर्माण करती है। इस तनाव को गौण चरम ^{सीमा} मिलती है अन्ततः कालिदास के प्रस्थान में, जो पूर्ण वस्तु को आधारभूत प्रमुख घटना है, जिसके कारणत्व में दूसरा अंक विकास पाता है। दूसरे अंक में नाटककार प्रियमुंजरी को मल्लिका के घर लाकर, घर का सर्वेक्षण करते हुए भिक्षियों के परिचरकार तथा किसी कर्मचारी से विवाह के उसके प्रस्ताव की परिकल्पना कर वस्तु को अप्रत्याशित प्रवाह देता है। सभी पात्र वैयक्तिक रूप से प्रतिक्रिया करते हैं। अक्षर तनाव की स्थिति में द्वार पर से कालिदास का लौट जाना नाटकीय भावना और आन्तरिक परिपाक की महत्वपूर्ण घटना है। इस घटना से एक और दो अंकों का विस्तार तद्विषय पीढ़ामयी अनुमति दे जाता है, दूसरी ओर आगे की नाटकीय स्थितियों को गत्यात्मक आयात देता है। अन्तिम अंक में मल्लिका का मनःस्थिति के उद्घाटन का पृष्ठभूमि में कालिदास को लाकर नाटककार वस्तु के पूर्ण प्रारम्भिक तनाव को नाटकीय स्थायित्व में बदल कर उसे संक्रान्ति की ओर प्रवृत्त करता है। संक्रान्ति की स्थिति के पूर्ण विकास को प्रभावी बनाने के लिए वह विलोम के आगमन और संवाद तथा प्रकीर्ण में बच्ची के क्रन्दन की कल्पना करता है। इस विकास में कालिदास का पुनः प्रस्थान पूर्ण वस्तु निर्माण की अन्तिम सशक्त तनाव देता है तथा पात्रों के भी सशक्त और जीवन्त संघर्ष को सम्भावना देता है। सम्पूर्ण निर्माण की ये प्रमुख स्थितियाँ एक-के-बाद-एक घटनाओं के उपरान्त नाटकीय तनाव को तीव्र से तीव्रतर करती हैं और इनके बीच का कार्य-व्यापार अन्य उपकरणों से नाटकीय संवेदना को गहन बनाता है।

कुछ नाटक ऐसे हैं जो अभिनेय तो हैं या रंगमंच पर उनका अभिनेय भी हो चुका है, किन्तु स्थितियों की अतिरंजना नाटकीय प्राप्ति में असन्तुलन लाती है। लक्ष्मीनारायण लाल के 'अंधा कुआँ' तथा 'रक्तकमल' ऐसे ही नाटक हैं। 'अंधा कुआँ' में वह ग्रामीण पृष्ठभूमि पर नारी-मन के उलझाव और पुरुष के प्रतिहिंसक मन की क्रिया-प्रतिक्रिया को प्रस्तुत करता है। पूर्ण वस्तु के विकास का कारणत्व पूर्व की घटना में है, उसी के तनाव में पात्र क्रिया-प्रतिक्रिया करते हैं तथा उनकी प्रतिक्रिया की गौण चरम सीमा आसन्न परिवर्तन के नाटकीय मोड़ प्रस्तुत करती है। अतीत की वह घटना जिसके तनाव की पृष्ठभूमि में वस्तु का निर्माण होता है, सुका का भगीतो को छोड़कर

हन्दर के साथ भागना तथा मर्गौती द्वारा पकड़े जाकर मुकदमे से जात कर घर लौटना है । सुका के वापिस लौटने पर पात्रों के आपसी उलझाव में नाटककार मर्गौती का प्रतिहिंसक प्रवृत्ति को सर्वोपरि कर सुका द्वारा आत्महत्या के असफल प्रयास की स्थिति को निर्मित करता है । सुका को बचा लिए जाने की घटना के कारणत्व से जुड़ी अनेक घटनाएं, जिनमें प्रमुख हैं भाइयों में बंटवारा हो जाना तथा मर्गौती का लच्छी से विवाह करना, पूर्ण वस्तु को अप्रत्याशित प्रवाह देती हैं । लच्छी से मर्गौती के विवाह की कल्पना में नाटककार सुका के चरित्र का उद्घाटन करने का पर्याप्त अवसर पाता है । लच्छी को उसके मगेतर के साथ मगाने की घटना उसके व्यक्तित्व से सम्बद्ध होकर वस्तु की नम चरम सीमा की ओर प्रवृत्त करती है, जिसका पहला स्तर हन्दर-मर्गौती की लड़ाई में मर्गौती का पैर तुड़वा कर साट पकड़ने में है और अन्तिम रूप कौंधी हन्दर से मर्गौती को रक्षा करते हुए सुका का प्राण देना है । वस्तु निर्माण में कारण-कार्य सम्बन्ध और स्कसुत्रता तो है, किन्तु स्थितियों की अतिशयता और अतिरंजित प्रतिक्रिया खलने लगती है । इसी तरह 'रक्त कमल' में नाटक के भीतर नाटक रखकर नाटककार तकनीकी विशेषता तो पैदा करता है, किन्तु पूर्ण वस्तु निर्माण में उसको आन्तरिक आवश्यकता की अनुमति उतनी तात्सी नहीं हो पाती है, क्योंकि दोनों स्तरों पर सम्प्रेषित विचार इतनी जटिलता नहीं अपनाता कि वस्तु में उसके पूर्ण तनाव को संयोजित करता हो और तनाव के संयोजन में उसकी आवश्यकता पहिँची वस्तुतः इन स्थितियों में एक आदर्श की मांगना है, जो स्वयं में नाटकीय रूप के बहुत निकट नहीं हो पाती है तथा नाटक के गठन एवं पात्र निर्माण में तनाव तथा संघर्ष की सम्भावना देते हुए भी अपने कुल प्रभाव में कलात्मक स्तर की अनुमति नहीं दे पाती है ।

मन्नु मंडारी के 'बिना दीवारों के घर' में कुछ घटनाएं नाटकीय परिवर्तन की ओर चोक्त हैं, जो विचारों के संघर्ष की चरम सीमा नहीं, पर विचारों के संघर्ष को नये सिरे से तीव्र करने की आधार हैं । विचारगत संघर्ष जो परिणाम या तनाव प्रस्तुत करता है, वह उससे घटना से और विशिष्ट हो जाता है । शाब्दिक अर्थ यहाँ पात्रों के ग्रहण करने के मनोभावों पर निर्भर करते हैं, क्योंकि वस्तु-निर्माण में विचार का कारण-कार्य सम्बन्ध पात्रों की महत्वाकांक्षा, आत्म-विश्वास और

ईश्या तथा प्रतियोगिता की जटिलता से भी सम्बन्धित है। पति-पत्नी के बीच का साधारण तनाव क्रमशः विकसित होता हुआ दावत की घटना से अत्यन्त उच्चजित रूप लेता है। यद्यपि दावत में आये मेहमानों का व्यवहार अविश्वसनीय है, किन्तु वस्तु में उस घटना का होना परिवर्तनाय मोड़ को प्रस्तुत करता है। आरम्भ में कोई विशिष्ट तनाव नहीं है। शोभा के गायन कार्यक्रम के बाद उसे घर छोड़ने आये जयंत से अजित को यह कहलवाकर 'यार तुम अफ़सरो करते हो या बल्की?' जब देखो तब अफ़िसमें नाटककार एक साधारण तनाव की कल्पना करता है, किन्तु यही तनाव विस्तार पाता है, जयंत द्वारा शोभा के लिए लाल गले प्रिंसिपल-पद के प्रस्ताव से और जिसे गहराई मिलती है, अजित के विरोध के बाद भी शोभा के पद स्वीकार कर लेने से। इस स्थिति को स्व निश्चित तनाव देने के रूप में नाटककार कुछ ऐसी घटनाओं--शोभा को बल्की के साथ काम करते देख कर अजित का बाय पीने बाहर चले जाना, उसका नौकरो से त्यागपत्र देना, घनिष्ठ मित्र जयन्त से उसका फगड़ा हो जाना आदि-का संयोजन करता है, जो वस्तु को पर्याप्त कसावट के साथ दावत की घटना तक लाती हैं। दावत का घटना जहां पिछले फैलाव को समेट लेता है, वहीं अजित और शोभा के सम्बन्ध की कथोपकथन की अर्थोपधि है से इतना सींचती है कि शोभा घर छोड़कर चली जाती है। नाटककार अपनी की बीमारी के बहाने शोभा और अजित को एक बार पुनः सामने लाता है और कथोपकथन के अनुसरण में ऐसा लगने लगता है कि शायद सम्पर्कता हो जाये, किन्तु उनकी बौद्धिकता उनकी भावुकता पर हावी होकर उन्हें बरबस वह कहने से रोक लेती है, जो वे कहना चाहते हैं। शोभा के पुनः चले जाने की स्थिति नाटक के संघर्ष को सघन करती है। वस्तु निर्माण की दृष्टि से कुछ एक अनावश्यक प्रसंगों को छोड़कर जिनका होना न होना एक मूल्य से जाँका जा सकता है, शेष वस्तु का गठन पात्रों की प्रतिक्रिया के लिए पर्याप्त क्रम अवसर देता है।

देखा जाय तो इनकी अपेक्षा भी अधिकांश नाटक ऐसे मिलेंगे जो किसी समस्या को लेकर चलने के कारण वस्तु निर्माण में विचारों के क्रमानुगत झुर्झों तथा आसन्न परिवर्तन की धोतक घटनाओं को लेते हैं। साधारण रूप से इन नाटकों के वस्तुनिर्माण

में अनावश्यक प्रसंगों का त्याग किया गया है। रंगमंच को दृष्टि में रखने के आग्रह के कारण पूर्ण गठन किसी स्तर तक नाटकीय तनाव की प्रस्तुति भी करता है। इसी कारण इन नाटकों में महत्वपूर्ण हो उठता है पात्र निर्माण। क्योंकि पात्रों की यदि स्थितियाँ मिले तो उनका संघर्ष नाटक की सुदमता देने में समर्थ होने लगता है।

चरित्र प्रधान / नाटककार जब विशेष रूप से नाटकीय कथ्य की सुदमता से ग्रहण करता है तो स्वभावतः पात्रों का मानसिक संघर्ष वस्तु निर्माण में महत्वपूर्ण हो उठता है। घटना और विचार के साथ हमारी दृष्टि पात्र के ग्रहणात्मक क्षणों में, तथा उनको व्यक्त करने की स्थिति में उसके पूर्ण व्यवहार पर, जो प्रतिक्रिया और चिन्तन से निर्मित होता है, जाती है। नाटककार आंतरिक सुदमता को उद्घाटित करने के लिए पात्र को किसी ऐसी स्थिति में प्रस्तुत करता है, जो उसके आन्तरिक द्वन्द्व को उद्बुद्ध कर बाह्य प्रतिक्रिया में प्रस्तुत करे। पात्र का संघर्ष एक ही स्थिति के दो विरोधात्मक तथा समानरूप से महत्वपूर्ण प्रश्नों में चुनाव के लिए होता है। दो विरोधी विचारों या मनोवैर्गों में किसी एक को लेना कठिन हो जाता है, क्योंकि किसी एक नाटकीय स्थिति में एक पक्ष प्रबल हो सकता है, और दूसरी में दूसरा। इससे वस्तु में जटिलता आती है और यह जटिलता ही हमारे आंत्युष्य और रुचि को बनाये रख पाती है। मनःस्थितियों को तीव्रता देने के लिए घटनाएँ और अर्थमय कथोपकथन, दोनों ही वस्तु-निर्माण में प्रयुक्त होते हैं। बर रंगमंच पर प्रदर्शित मानसिक संघर्ष नाटकीय रूप में पूर्वापर सम्बन्ध से सम्बद्ध रहता है। विष्णु प्रभाकर का 'डाक्टर' यद्यपि वैयक्तिक संघर्ष को लेकर चलता है, पर वस्तु का विकास पर्याप्त तीव्रता और तीव्रता से नहीं होता है। डाक्टर अनीला का द्वन्द्व आरम्भ से ही स्थूल लगने लगता है और उसकी परिणति पर्याप्त आकस्मिक लगती है। मोहन राकेश के तीनों नाटकों में व्यक्ति के आन्तरिक संघर्ष और उसकी दूसरों के सन्दर्भ में अभिव्यक्ति पूर्ण गठन की एक प्रारूप देती है, तो भी 'लहरों के राजहंस' में यह संघर्ष अधिक स्पष्ट है।

वस्तु निर्माण में एक पूर्ण स्थिति है, कुमार सिद्धार्थ का बुद्ध हो कर लौटना और देवी यशोधरा का दूसरी प्रातः भिक्षुणी का वेश धारण करने का संकल्प लेना।

इस स्थिति से पूरे वातावरण में एक तनाव-सा है, जो मय तथा संशय के रूप में सब के मन में घर कर गया है। जिसकी प्राथमिक अभिव्यक्ति, वस्तु के उद्घाटन में सुन्दरी के कामोत्सव के आयोजन में होती है। वस्तु निर्माण का यह प्रारम्भिक प्रालम्ब अत्यन्त सशक्त है, क्योंकि इसके आधार पर पूर्ण वस्तु का तनाव तो निर्मित होता ही है, पृष्ठभूमि के पूर्ण कार्य के कारणत्व में प्रत्येक पात्र का आन्तरिक संघर्ष सम्बद्ध होकर नाटकीय एकसुक्ता तथा नाट्यान्विति का निर्माण^औ करता है। इस आयोजन के अन्तिम निर्देश के साथ तैयारी की स्थिति में नन्द जिस मानसिक स्थिति में प्रवेश करता है, उससे वस्तु की अनपेक्षित प्रवाह मिलता है। इसी तरह मैत्रेय का प्रवेश सुन्दरी को उत्तेजित कर, उसके रह-रहकर प्रकट होने वाले संशय को निश्चित रूप देता और वस्तु को एक गोण चरम सीमा देता है। नन्द इस स्थिति से अपने संशय में और भी अन्तर्मुखी हो जाता है। पृष्ठभूमि में श्यामांग का प्रलाप आधारणाप से नन्द के संघर्ष को व्यंजित करता है। नन्द के आन्तरिक संघर्ष की यह स्थिति सुन्दरी के जागरण से पुनः तीव्र तनाव में विचल पाता है। सुन्दरी के प्रसाधन में सहायता के बहाने नाटककार दोनों को एक साथ प्रस्तुत करता है तथा पृष्ठभूमि की गतिविधि के सहारे उनके संघर्ष को व्यक्त करता है। 'बुद्ध शरणं गच्छामि' की निरन्तर समीप आती ध्वनि के रुकते ही नन्द के हाथों दर्पण का गिर कर टूट जाना तनाव की महत्वपूर्ण गत्यात्मक घटना है, जिसके कारण नन्द नदी तट तक जाकर लौट आने की कामना सुन्दरी के सामने व्यक्त करता है। वस्तु निर्माण में सुन्दरी का नन्द को जानने देना एक प्रमुख नाटकीय स्थिति है। हमारे कौतुहल को नाटकीय आग्रह देने के लिए नन्द के प्रसंग को यहीं छोड़कर नाटककार सुन्दरी की ओर प्रवृत्त होता है। कमलताल से राजहंसों के उड़ जाने की घटना अपने प्रतीक में मवितव्यता की ओर संकेत कर नन्द के अब तक न लौटने को व्यंजित करती है। इस घटना से मयमीत सुन्दरी को अनुरोध पूर्वक अलका द्वारा सुलाकर नाटककार श्वेतांग के माध्यम से नन्द के केश काटे जाने की सूचना देता है। आनन्द के साथ आकर नन्द सुन्दरी का निद्रावस्था में अपने आन्तरिक संघर्ष की तीव्रता से मीगता है। वस्तु-निर्माण में नन्द और सुन्दरी को पुनः सामने लाना पूर्ण तनाव की गहराई से प्रभावित करने वाली स्थिति है, किन्तु

पात्र निर्माण में यही स्थिति सुन्दरी की हताशा के कारण संघर्ष को तात्का सम्भावना को विशृंखलित कर देता है । नन्द का स्वेतांग द्वारा दिवंगत विचारण को दोहराना आकर्षित नहीं करता है । प्रारम्भ में प्रस्तुत नाटकीय तनाव तात्काल में पात्रों के संघर्ष की सम्भावना के समाप्त होने के कारण विशृंखलित हो जाता है । 'आधे-अधुरे' में इस दृष्टि से तनाव की तीव्रता में शिथिलता नहीं आता है । 'आधे अधुरे' और शान्ति मेहरोत्रा का 'स्क और दिन' अपने कथ्य में स्क-दुसरे के निकट हैं, अन्तर केवल प्रस्तुति का है । इन नाटकों की साधारण स्थितियाँ पात्रों को प्रतिक्रिया करने के लिए महत्वपूर्ण आयाम तो देती है, पर स्वयं में तात्कालिकता पर परिवर्तन की धोतक नहीं हैं । इसी तरह शाब्दिक अर्थपरिधि में केवल विचारों के क्रमानुगत सुत्रों की ही प्रधानता नहीं है, पर पात्रों के आन्तरिक संघर्ष का भी समन्वय है । 'आधे अधुरे' में तो फिर भी नाटक को नाटक बनाने का प्रयास हुआ है, क्योंकि अन्तराल से पूर्व का पूर्ण संयोजन जिस अनुसृष्टि की व्यञ्जना करता है, उसी की पूर्ण व्याख्या अन्तराल के उपरान्त हुई है, किन्तु 'स्क और दिन' में स्क पूर्ण स्थिति, विचार या आन्तरिक संघर्ष की तटस्थता से साधारण दिनचर्या में दिखाया गया है । कुल मिलाकर दोनों नाटक सुदृढ अन्तर के आधार पर समस्या तथा चरित्र प्रधान के संघर्ष स्थल पर खड़े हैं, वस्तु निर्माण में दोनों आयामों का कर्तव्यक्षेत्रता को देखा जा सकता है । 'आधे अधुरे' में सावित्री आफ़िस से लौटकर प्रतिदिन की भाँति घर को संभालती है और इस स्क शाम को महेन्द्रनाथ को बताती है कि उसके आफ़िस का बॉस घर आने वाला है । इस स्क संवाद की अर्थपरक ग्राह्यत विकास में स्क और पति-पत्नी के बीच के तनाव को तीखा करता है और दूसरी ओर उनके चरित्र की जटिलता के कारणत्व में वस्तु को गत्यात्मक तनाव देती है । पति-पत्नी के बीच उभरे इस तनाव में बड़ी लड़की किन्नी का अस्तव्यस्त मनःस्थिति में प्रवेश नाटकीय तनाव को बड़ी गम्भीरता एवं कुशलता से तीखा करता है । किन्नी को मनःस्थिति के उद्घाटन में छोटी लड़की किन्नी का तेज तर्रार रूप में प्रवेश तथा लड़के अशोक का किन्नी की शिकायत करते हुए प्रवेश, महेन्द्रनाथ का तनाव को चरम सीमा पर घर से बाहर चले जाना, सावित्री के बॉस का जाना जैसी स्थितियाँ अपने आप में विशिष्ट परिवर्तन की धोतक घटनारं नहीं हैं, किन्तु पात्रों के आवागमन की ये

स्थितियाँ पात्रों के व्यक्तित्व का उद्घाटन करते हुए वैचारिक क्रमानुगत घुड़ों के साथ वस्तु निर्माण में तनाव तथा आन्तरिक विकास को प्रभावित करती हैं। परिणामतः साधारण लगने वाली ये स्थितियाँ पात्रों की चारित्रिक जटिलता का उद्घाटन करने वाली विशिष्ट घटनाएँ बन जाती हैं। अशोक के एक कथन 'जब नहीं निभाया जाता है तब तो क्यों निभाये जाना है' के क्रमशः विकास से वस्तु को अप्रत्याशित प्रवाह मिलता है, जो मध्यान्तर के पूर्व के तनाव को चरम सीमा भी देता है और अपना साहित्यिक अर्थोपपत्ति में जुनेजा तथा सावित्री के प्रसंग तक के पूर्ण कार्य व्यापार को आन्तरिक त्रासदी और बाह्य सघनता से पोषित कर तीव्र गत्यात्मक जायान में प्रदान करता है। जगमोहन का प्रसंग सावित्री का आन्तरिक जटिलता को अभिव्यक्ति में सहायक होता है। जुनेजा और सावित्री का आपसी वार्तालाप महेन्द्रनाथ और सावित्री के वैयक्तिक स्व परस्पर तनाव की व्याख्या करता है तथा महेन्द्रनाथ का अन्त में लौट जाना एक प्रकार से पूर्ण तनाव को केंद्र कर गहराई देने का चरम स्थल है। देखा जाय तो सावित्री और जुनेजा के प्रसंग में पूर्व के तनाव को, जो पात्रों के व्यवहार और उनके संवाद में व्यंजित है, नाटककार प्रत्यक्षतः व्याख्यायित करता है जिससे नाटक में तीक्ष्णता और भी उभर जाता है, किन्तु 'एक और दिन' में वस्तु को अनावश्यक रूप से विस्तार देने से नाटककार बचता है। जहाँ वस्तु निर्माण में अनुरूपित नहीं है, पर अत्यन्त साधारण कथोपकथनों से व्यंजित क्रमानुगत अर्थ, पात्रों की वैयक्तिकता का उद्घाटन करते हुए वस्तु को तनावमय आन्तरिक विकास देते हैं। स्त्री द्वारा अतीत और वर्तमान, जो था, जो है और जो है नहीं, को कल्पना स्वप्न में देखना वस्तु निर्माण में अत्यन्त सक्षम प्रयोग है, जो अपनी सुझमता में वस्तु को सुसंगठित बनाता है। इसी कारण 'एक और दिन' में 'बाघ अघोर' का तीक्ष्णता नहीं आया है, पर पूर्ण नाटकीय तनाव की अभिव्यक्ति अन्तर्निहित और आन्तरिक है।

वातावरण प्रधान

नाटककार जब जीवन के यथार्थ को, सामाजिक वातावरण या परिवेश को कहीं अधिक सुझमता से ग्रहण करता है तो नाटक का पूर्ण कार्य व्यापार सांकेतिक रूप से वस्तु में अन्तर्निहित रहता है। नाटकीय तनाव प्रत्यक्षतः घटनाओं या मनोभावों में व्यक्त न होकर सांकेतिक रूप से व्यक्त होता है। इस सन्दर्भ में नाटककार का प्रमुख उद्देश्य किसी पात्र का चरित्र-

चित्रण करना, या कोई निश्चित कहानी कहना न होकर, रंगमंच पर जीवन के किसी व्यापक दृष्टिकोण अथवा पक्ष की जीवन्त कल्पना का नाटकीय प्रस्तुतीकरण हो जाता है। घटनाओं के चुनाव में उसका दृष्टि विशेषण से पूर्ण तनाव की गति पर जाती है, जैसे वह सशक्त रचनात्मक भाषा के माध्यम से व्यंजित करता है। प्रतीकात्मक रूप में तो अर्जुनाश्रयण लाल का 'मादा कैट्स', ज्ञानदेव अग्निहोत्री का 'शुतुर्गुं' तथा जगदीशचन्द्र माथुर का 'पहला राजा' माने जाते हैं, किन्तु इन नाटकों के प्रतीक अत्यन्त कमजोर हैं। वस्तु निर्माण परम्परागत रूप में वैचारिक कुमानुगत सूत्रों, शाब्दिक अर्थोंपरि तथा आदर्श परिवर्तन को द्योतक घटनाओं के संयोजन से होता है। प्रतीक इस आयोजन में आरोपित लगते हैं तथा पूर्ण विकास में अपनी सांकेतिकता भी खो देते हैं। 'मादा कैट्स' और 'पहला राजा' के पात्र तो नाटकीय संघर्ष को प्रभावित भी करते हैं। किसी समस्या या विचार को लेकर पात्र संघर्षरत हैं और आधारभूत रूप से दोनों नाटकों का वस्तु में गतिपरक, उलझावमयी स्थितियों का अभाव भी नहीं है। कारण-कार्य सम्बन्ध से सम्पृक्त स्थितियाँ तनाव और संतुलना के नियम को भी निबाहती हैं, तथा पात्रों को प्रतिक्रिया करने का अवसर भी देती हैं, किन्तु पात्र-निर्माण की कमजोरी संघर्ष के नाटकीय रूप को पोषित नहीं कर पाती है। इनकी अपेक्षा 'शुतुर्गुं' व्यापक परिवेश की अनुभूति को शुद्ध सांकेतिकता में बदल कर उसके आन्तरिक तनाव को विकसित होने का अवसर नहीं देता। प्रतीक के माध्यम से अनुभूति को व्यक्त करने के लिए यह आवश्यक हो जाता है कि प्रतीक अन्त तक प्रतीक ही बने रहें। किन्तु इस नाटक में 'शुतुर्गुं' प्रवृत्ति की बार-बार व्याख्या कर नाटककार उसे स्पष्ट कर देता है और इस तरह युग की संवेद्य अनुभूति भावक तक केवल युग यथार्थ के रूप में सम्प्रेषित होती है। वस्तु निर्माण की दृष्टि से यह नाटक 'नैफा की एक शाम' के वस्तु-विन्यास के निकट है। झोटी-झोटी घटनाएँ अनुभूति के भी कारणरत में एक-के-बाद-एक स्थिति का उद्घाटन करती चलती हैं और ये सभी स्थितियाँ नाटकीय गति को तीव्र से तोड़तर करती हैं। पूर्ण प्रभाव में यह नाटक न तो सशक्त व्यंग्य बन पाता है न ही हास्य, बस दोनों का मिला-जुला रूप इसमें देखा जा सकता है, जो साधारण रूप में रंगमंच पर सफलता से अभिनीत होकर अपना एक निश्चित प्रभाव भी प्रेक्षक पर डालता है, किन्तु

किन्तु वह सारा आयोजन स्तराव है, प्रभाव में स्थूल है, प्रेक्षक को गहराई से उल्लिखित करने में रूग्ण-सा है, तात्पर्य भ्रम-व्यभिक्तता की अनुभूति तो भिन्न स्तरों पर होता है पर जागरूक प्रेक्षक उससे अधिक कुछ चाहता है और वही इससे उपलब्ध नहीं होता है।

इन नाटकों की अपेक्षा भुवनेश्वर, विपिन अग्रवाल और लक्ष्मीकान्त वर्मा के नाटक संवेद्य अनुभूति को जिस साकेतिकता और तनाव से व्यञ्जित करते हैं, वह अपेक्षाकृत अधिक नाटकीय है। इन नाटककारों के नाटकों में देखा जाय तो एक आन्तरिक तनाव है, जो न तो वस्तुनिर्माण में सशक्त घटना-विन्यास के कारण है और न ही पात्रों के संघर्ष के कारण। दोनों ही स्तर यहां आत्मसात् कर लिए गए हैं, और उसका अभिव्यक्ति में निरमल लौकिकता में नाटककार को अपनी क्षमता के अनुसार हुई है। भुवनेश्वर तो अपनी अनुभूति को (कुछ नाटकों में) एक क्रम देने का प्रयास भी नहीं करते हैं, पर पूर्ण अव्यवस्था को एक सूत्र से सम्पूरित कर नाटकीय रूप दे देते हैं। राजकमल चौधरी का 'मरत मग्न स्तूप का अवात स्तम्भ' भी इसी रूप के निकट है, जब कि विपिन अग्रवाल तथा लक्ष्मीकान्त वर्मा के नाटकों में संवेद्य अनुभूति एक व्यवस्था में, क्रमिकता में अभिव्यक्त हुई हैं।

इन नाटकों के वस्तु निर्माण में कोई भी घटना या विचार-विस्फोटक या उल्लेख रूप में प्रस्तुत नहीं होता है। किसी स्थिति-विशेष से नाटक में गत्यात्मक परिवर्तन आता ही ऐसा भी नहीं है। परम्परित रूप में घटित का अभाव यहां है। पात्रों का व्यवहार, उनके कथन और उनका भाव, भाषा की अर्थपरक व्यञ्जकता, पात्रों का जाना-जाना, कोई विशिष्ट या अविशिष्ट हरकत आदि अपने असाधारणत्व में नाटककार की अनुभूति को, जो वस्तु का आधार है, प्रस्तुत करते हैं। पात्रों का चरित्र विकास नहीं पाता, पर वे पात्र टाइप नहीं हैं, उनकी प्रकृति की जटिलता स्वभाव से है, वे नाटक में प्रारम्भ से अन्त तक वैसे ही बने रहते हैं, और उनका वैसे ही बना रहना पूर्ण तनाव को नाटकीय महत्त्व और गूढ़ता देता है। शम्भुनाथ सिंह के 'दीवार की वापसी' में वस्तु को विकास देने वाले फिर भी कुछ सशक्त सूत्र हैं, जो विचार को प्रभावित करते हैं, पर इस स्तर के अधिकांश नाटकों में संश्लेषण प्रधान विचार सूत्र, या शृंखलाहीन विचारों की बहुवर्ध व्यञ्जना या ग्राह्यता महत्त्वपूर्ण ही उठती है। संक्षेप में ये नाटक नाटकीय संवेदना के स्तर पर प्रस्तुत होते हैं, ऐसी संवेदना जिसमें

नाटककार सभी सहायक उपकारणों को उपेक्षित कर केवल भाषा के अर्थ संवरण पर निर्भर करता है। वस्तु के रूप में उसके पास एक निश्चित या साधन अनुसृति है, और भाषा तथा पात्र उसके उपकरण हैं। संवेदना की गहराई में वाह्य क्रियाकानता वस्तुतः आन्तरिक क्रियाशीलता से निर्देशित है, और वाह्य रूप से स्थिर लगने वाला नाटकीय गति ताव आन्तरिक उथल-पुथल और गति से संचालित है। आकार में स्काँकी जैसे दिखने वाले ये नाटक अन्तर्निहित पूर्णता के कारण अपने-आप में एक पूर्ण नाट्य रूप हैं। इस कारण अपने प्रभाव में वे एक पूर्ण अनुभव उपलब्ध कराते हैं, सम्भवतः षष्ठ परिच्छेद में इन नाटकों पर विचार किया जा सके।

मिश्रित / कुछ नाटक कथा, विचार, चरित्र और किसी व्यापक संवेदना को लेकर चलने के कारण दूसरे नाटकों को अपेक्षा अधिक जटिलता का आभास देते हैं। ऐसे नाटकों की कथा केवल एक ही आयाम से विकसित न होकर समा से सम्पूरित रहती है। वस्तु निर्माण में कुछ अंश विचार, कुछ आन्तरिक संघर्ष, कुछ कथा और परिवेश महत्वपूर्ण रोल अदा करते हैं। महत् घटनाएं, चरित्रगत और विचारगत संघर्ष, परिवेश की अभिव्यंजना साथ-साथ प्रतिबद्धता से गुम्फित रहता है। धर्मवीर मारती का अंधा युग ऐसा ही एक नाटक है। घटनाओं, चरित्र द्वन्द्व और कथोपकथन की सङ्गतता से अत्यन्त कुशलतापूर्वक महाभारत के अठ्ठारहवें दिन का संध्या से लेकर प्रभास तोष में कृष्ण की मृत्यु के क्षण तक की कथा को वस्तु में संयोजित किया गया है। घटनाओं मरी इस प्रमुख कथा के साथ युद्ध पर आस्था, अनास्था के प्रश्न के साथ उसकी रचनात्मक उपलब्धि, जीवन के विकास के विचार तथा पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व का शक्ति का वाह्यान्तर भी गुम्फित है। नाटक वहां से प्रारम्भ होता है जहां घटनाओं मरी कथा समाप्त हो जाती है। प्रारम्भिक स्थितियों के निर्माण के लिए नाटककार प्रहरियों के माध्यम से बोत गये महाभारत की गहरी उदासी और घनोद्भूत नीरवता की मयंकरता को जागे की घटनाओं के लिए निर्मित करता है। इस उद्घाटन से अतीत का तनाव विकास की स्थिति में सघन होता जाता है। घटित के रूप में प्रहरियों का वार्तालाप तथा अन्य पात्रों का प्रवेश, उनका कथोपकथन तनावपूर्ण वातावरण का निर्माण करते हैं। तनावकी यह स्थिति दूसरे अंक में अश्वत्थामा के आन्तरिक द्वन्द्व और उसकी अभिव्यंजना से नाटकीय तनाव को तीव्र करती है। यह अभिव्यंजना दो

हत्याओं में होता है जो कि अत्यन्त प्रभावोत्पादक है । तीसरे अंक में एक और कौरव नगरी के पात्रों की जागे का हाल जानने का जिलासाजीर दूसरी और बात-विज्ञात पैनिर्को का युद्ध-मुमि व से लॉटना सांकेतिक अर्थ में युद्ध-समस्या को और निर्देश करता है और वस्तु निर्माण के सन्दर्भ में नाटक के पूर्ण विचार को गहराई देता है । कौरवों का पराजय और दुर्योधन के दुन्दु युद्ध में हारने का घटना के बीच नाटककार शाब्दिक अर्थापत्ति और भाषागत आधार पर वस्तु को विकास देता है । देखा जाय तो अश्वत्थामा के विद्रोह को, उसके अन्तर्वहन की सक्रियता में बदलने के लिए वह यह सब स्थितियाँ जुटाता है । दुर्योधन का माम से पराजय, अश्वत्थामा के संघर्ष को उभारने का महत्वपूर्ण स्थिति है, जहाँ उसके प्रतिशोध को बिसरा विचारधारा निश्चित रूप लेने को व्याकुल होता है तथा बलराम के कथन में अपने सत्य को पाती है। उसे दुर्योधन से अश्वत्थामा का अभिषेक करवा कर नाट्यकार उलूक तथा कौवे के दुन्दु को प्रस्तुत करता है और अश्वत्थामा को ताड़ कियाशीलता में प्रवृत्त करता है, जिसमें वह पाण्डवों को निःशस्त्र तथा अचेतन अवस्था में मारने के लिए आता है । अश्वत्थामा की क्रियाशीलता को स्थिति से लेकर एक-के-बाद-एक क्रमबद्ध घटनाओं के संयोजन से गांधारी शाप तक को घटना वस्तु निर्माण में कथा को प्रधानता देती है । इसतरह वस्तु को नाटकीय मोड़ देने के कारण अश्वत्थामा का पाण्डव शिविर की ओर प्रधान एक महत्वपूर्ण नाटकीय स्थिति बन जाता है, जो वस्तु को विस्तार देने के साथ एकमुक्ता मो देता है । यहाँ से घटनाएँ कारण-कार्य सम्बन्ध की क्रमबद्धता में अत्यन्त ताव्रता से घटती हैं । अश्वत्थामा द्वारा अपने पिता हन्ता का वध तथा पाण्डव-शिविर को तहस-नहस करने का घटना के साथ ही दुर्योधन की मृत्यु और गांधारी का आर्क्षनाव, अश्वत्थामा के संकल्प, ब्रह्मास्त्र बलाकर व उबरा को पुत्रविहीन करने के लिए पर्याप्त कारण देता हुआ नाटककार वस्तु को गहन तनावकी स्थिति पर ले जाता है । इधर संजय की दिव्य दृष्टि का हरण, धृतराष्ट्र, गांधारी, विदुर तथा युयुत्सु को कौरव नगरी छोड़ने पर बाध्य करता है जिससे नाटकीय कसावट बनी रहती है । अश्वत्थामा द्वारा पाण्डव शिविर के विनाश की घटना कृष्ण तथा अर्जुन को उससे युद्ध करने पर विवश करता है और इसी स्थिति में अश्वत्थामा के क्रोध की चरम सीमा नाटकीय संघर्ष को संक्रान्ति का सम्भावना

में बदलती है। अन्तर्गत को वापिस लेने की अवसर्थाता के कारण से सम्पूर्ण पूर्ण विकास कृष्ण द्वारा अवस्थामा को पूर्ण शाप देने की घटना में बदलता है। कृष्ण का शाप देना उस स्थिति का निर्माण करता है, जिसमें गांधारी अपने सम्पूर्ण अन्तर्देह की प्रतिक्रिया में कृष्ण को शाप देती है। कृष्ण द्वारा शाप की खोज कर लेना पूर्ण तनाव और संघर्ष का अन्तिम स्थल है। तादृ घटनाओं को यह प्रतिबद्ध शृंखला, अवस्थामा के कलात्मक फंक्शन से कृष्ण द्वारा शाप ग्रहण करने तक में वस्तु के पूर्ण तीव्र तनाव को अत्यन्त सक्रिय नाटकीय बोध देकर चरम सामा का निर्माण करती है और यहां से प्रत्यावर्तन रूप में एक बार पुनः विचारों के क्रमानुगत सूत्र वस्तु निर्माण में प्रमुख हो उठते हैं। नाटककार चाहता तो, वैसे इसी चरम सामा पर वस्तु को समाप्त कर सकता था, किन्तु किन्हीं चिरन्तन प्रश्नों को प्रस्तुत करने के लोभ में वह वस्तु को कृष्ण की मृत्यु तक विकसित करता है। और यह सारा विकास विचारगत संघर्ष में होता है। इस तरह पूर्ण वस्तु विन्यास, वस्तु निर्माण के कल्पित आयामों के समन्वय का रूप है।

रचनाकार

अपने-आप में यह विभाजन बड़ा स्थूल लग सकता है। इस विभाजन का किन्तु यह अर्थ नहीं है कि 'कोणार्क' केवल तीव्र घटनाओं का संयोजन है और 'आषाढ़ का एक दिन' केवल वैचारिक क्रमानुगत सूत्रों का विन्यास है या 'लहरों के राजहंस' केवल व्यक्तित्व के संघर्ष का क्रमानुगत संयोजन है। कार्य की तीव्रता, विचारों और आवर्गों का संघर्ष तो किसी-न-किसी रूप में सभी नाटकों के वस्तु निर्माण में अन्तर्निहित रहता है। यह बात अलग है कि किसी एक नाटक के वस्तु निर्माण में किसी एक पक्ष को महत्व मिला है और दूसरे में दूसरे को। कलागत रचनात्मक दृष्टि से देखा जाय तो किसी दृष्टात्मक विचार या चारित्रिक संघर्ष अथवा पूर्ण तनाव की संवेदना के स्तर पर लेकर चलने वाले नाटक क्रमशः कहीं अधिक नाटकीय सम्भावनाएं देने लगते हैं, क्योंकि सुद्धमता के कारण इन रूपों में तनाव की सम्भावना अधिक होती है। कार्य व्यापार को अधिक महत्व देने वाले नाटकों में, कार्य व्यापार की वाह्याभिव्यक्ति के कारण यह सम्भावना कम हो जाती है। यदि तीव्र कार्य व्यापार के मध्य नाटककार किसी सुद्धम संघर्ष को कल्पित नहीं करता है तो नाटक का पूर्ण कार्य

व्यापार घटनाओं के तालेपन में बाह्य या स्थूल लगने लगता है । महत्व चाहे वस्तु निर्माण में तोड़ कार्य को मिले या विचारों के अन्तः या व्यवित के आन्तरिक संघर्ष को मिले पर पूर्ण नाटक की सकलता वस्तु निर्माण में व्यंजित हो जाता है । वस्तु निर्माण में अनावश्यक प्रसंग एवं विस्तार, कारण-कार्य सम्बन्ध का अभाव, घटनाओं की कमी या अतिशयता, नाट्यकल्पित की उपेक्षा, अतिरंजित स्थितियाँ आदि के कारण ऐसा मा हो सकता है कि सशक्त पात्रगत संघर्ष नाटक की रचनात्मक स्तर देने में असमर्थ हो जाय। स्पष्ट है कि वस्तु निर्माण में नाटकीय स्तर का गठन अपेक्षित है, जो पर्याप्त गतिशील स्थितियाँ देते हुए आन्तरिक तनाव और गतिशीलता को प्रभावित करे । वस्तु का शिथिलता पूर्ण नाटक को पंगु बना देता है ।

विवेचित नाटकों को देखें तो घटना-विन्यास के कुछ विशेष रूप मिलेंगे । या तो नाट्यकार वस्तु निर्माण में एक स्थिति प्रस्तुत कर, उस स्थिति से कारण-कार्य-सम्बन्ध से सम्बद्ध आसन्न परिवर्तन को द्योतक घटनाओं का क्रमबद्ध शृंखला को ठेता है, अथवा किसी परिवर्तनशील आयाम देने वाली घटना के परिणाम में निम्न स्थितियों के गतिरोध से वस्तु को निश्चित रूप देता है, या कमी आसन्न परिवर्तन को द्योतक कोई घटना वस्तु में नहीं रहती है, केवल एक-दूसरे से निःसृत कुछ स्थितियाँ रहती हैं, जो आवश्यक नहीं अपने चरम में विशिष्ट परिवर्तनीय मोड़ ले ही । जिस तरह वस्तु-विन्यास में कहीं आसन्न परिवर्तन को द्योतक घटनाओं का महत्व बढ़ जाता है, कहीं गौण घटनाओं का तो कहीं साधारण स्थितियों का, उसा तरह कहीं वस्तु कथा की समाप्ति से आरम्भ होकर अन्त और वर्तमान को साथ-साथ उद्घाटित करती है, कहीं वर्तमान से ही आरम्भ होकर किसी अन्त की ओर अग्रसरित होता है, और कहीं पूर्ण कथा के मध्य से आरम्भ होती है । इस सारे वैमिष्य में मोड़तना निश्चित है कि नाटक के प्रारम्भ से ही कुछ-न-कुछ होना आरम्भ हो जाता है, जो मले हो संघर्ष न हो, पर संघर्ष की पूर्वपीठिका होता है और यह कुछ होना ही वस्तु निर्माण का स्थूल आधार है, प्राथमिक आयाम है । घटनाएं स्वयं में तो संघर्ष की अनुमति देती हैं, पर जिस प्रकार उन्हें नाटकीय संरचना में गुम्फित किया जाता है, उसमें भी संघर्ष की प्रक्रिया अन्तर्निहित है । छोटी-बड़ी घटनाएं घात-

प्रतिष्ठात से ही वस्तु को चरम सीमा की ओर प्रेरित करता है । नाटक का सूक्ष्म संघर्ष, जो पात्रों का संघर्ष है, वस्तु के कंकाल में अपना नाँव उपाधित कर लेता है, जैसे पात्र, क्रिया, भाषा, हाव-भाव से पात्र प्रस्तुत करते हैं । पात्र निर्मित वस्तु में अन्तर्निहित आत्मक स्थितियों पर अपना क्रिया-प्रतिक्रिया से प्रकाश डालते हैं और उनका संघर्ष, जो नाटक का सूक्ष्म संघर्ष है, वस्तु निर्माण पर आधारित रह कर विकसित होता है । अतः वस्तु निर्माण पूर्ण नाटकीय निर्माण का नाँव है ।

पंचम परिच्छेद : पात्र निर्माण

संघर्ष के सन्दर्भ में पात्र-निर्माण

पात्र निर्माण के अनिवार्य तत्त्व

व्रियाशीलता

प्रतिक्रियावादिता

पारस्परिक विरोध

व्ययन एवं सन्तुलन

विश्वसनीयता एवं भावुकहीनता

पात्रगत संघर्ष के आयाम

अच्छे-बुरे व्यक्ति का संघर्ष

व्यक्ति का परिवेश से संघर्ष

व्यक्ति का व्यक्ति से संघर्ष -- दृष्टिगत,
प्रकृतिगत, आदर्शगत,

व्यक्ति का मानसिक संघर्ष

उपसंहार

“पात्र का विकास, सम्बन्धों को नाटकीय अर्थ में अभिव्यक्त करता है । ... परस्पर विरोध और प्रतिक्रिया में वे नाटकीय अर्थों को उद्घाटित करते हैं तथा नाटकीय कार्य-व्यापार को निर्देशित करते हैं ।”

--जे० स्ल० स्तयान् : ‘द एलमेंट्स आफ़ ड्रामा’ से

पंचम परिच्छेद

-0-

पात्र-निर्माण

संघर्ष के सन्दर्भ में पात्र-निर्माण

वस्तु निर्माण के सन्दर्भ में घटनाओं के प्रतिबद्ध संयोजन पर महत्त्व दिया गया है । नाटक विभिन्न घटनाओं या स्थितियों के ऐसे संयोजन की अपेक्षा करता है, जो किसी अर्थपूर्ण अनुभूति या समन्वित दृष्टि को अभिव्यक्त करता हुई जान पड़े । वहाँ दृष्टि इस अर्थपूर्ण अनुभूति की अभिव्यक्ति की ओर है न कि उन स्थितियों में पड़कर पात्र बना करते हैं की ओर है । घटना विन्यास मूलतः व्यक्तियों से सम्बन्धित होता है, इस रूप में कथावस्तु का चरित्रों के व्यक्तित्व के विकास से अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है । पात्रों की गत्यात्मकता का बोध भी घटनाओं के मध्य से होता है, अतः यह स्वाभाविक ही है कि नाटकीय उलफन या कश-म-कश पात्रों को लेकर हो । साधारणतया नाटक की सूक्ष्म रूप से व्याख्या या विश्लेषण करते हुए पात्रों को ही विश्लेषित किया जाता है । 'दर्पे' या 'बाधे-अधारे' अथवा किसी भी अन्य नाटक की विवेचना करते हुए हम पूर्वी या सावित्री अथवा प्रमुख पात्रों के संघर्ष को चर्चा करते हैं, क्योंकि 'कार्य चाहे तीव्र हो, चाहे उलझन, जब तक वह किसी पात्र का नहीं होता, ऊँचा देने वाला होता है' । रंगमंच पर हम पात्रों का कियाशीलता देखना

चाहते हैं, उनका संघर्ष चाहते हैं, ऐसा संघर्ष जो उन्हें बाह्य और आन्तरिक परिस्थितियों के दबाव में बदले, जो बदलते हुए उनके संकल्प से परिस्थितियाँ, परिवेश तथा अन्य व्यक्ति बदल सकें। प्राच्य और पश्चिम नाट्यशास्त्र आज कथावस्तु की अपेक्षा पात्र-रचना को महत्व देने लगे हैं। रस और अपासिंस रूपों उद्देश्य जीवन से संघर्ष करते पात्रों के चित्रण में परिवर्तित हो गया है, फलतः पात्रों का चारित्रिक विकास महत्वपूर्ण माना जाने लगा है। अति की दो स्थितियाँ, कि नाटक केवल स्थितियों और घटनाओं का क्रमबद्ध आयोजन है, या केवल चरित्र-चित्रण, अपने में ग्रामक परिकल्पना है। नाटक वास्तव में दोनों का समन्वय है, पात्रों तथा घटनाओं का अन्तर्गुम्फन है^१। गॉलसवर्दों का यह कहना कि "पात्र स्थितियाँ हैं"^२ इस सत्य की ओर इंगित करता है कि पात्र ही नाटक में कार्य को किसी निश्चित आयाम को ओर ले जाते हैं। रंगमंच से सम्बद्ध होने के कारण नाट्यकार को घटनाओं की शृंखला पात्रों के माध्यम से प्रस्तुत करनी होती है, इसी कारण सफल नाटक के लिए वे ही घटनाएँ प्रासंगिक होती हैं जो पात्रों के व्यक्तित्व को उद्घाटित कर पाती हैं तथा आत्मोपलब्धि में सहायक होती हैं। इसी के समानान्तर नाटकीय चरित्र घटनाओं के माध्यम से अभिव्यक्त पाते हैं। घटनाओं और पात्रों का यह पारस्परिक सम्बन्ध इस तथ्य की पुष्टि करता है कि ये दोनों एक-दूसरे के पूरक हैं, नाटक में साथ-साथ अन्तर्गुम्फित हैं और एक-दूसरे को प्रभावित करने वाले हैं।

साधारणतया पात्र-विश्लेषण के सन्दर्भ में पात्रों के व्यक्तित्व पर बल दिया जाता च रहा है, किन्तु संघर्ष के सन्दर्भ में नाटकीय कार्य-व्यापार को विकास देने में उनकी वैयक्तिक क्षमता को बाँकना आवश्यक हो जाता है। नाःकर का कहना कि "नाटक का स्थायी मूल्य उनके चरित्रांकन पर निर्भर करता है"^३ सत्य की

१ जॉन गॉसनर : 'प्रैक्टिस ऑफ द प्ले', पृ० २२

२ 'प्रैक्टिस ऑफ द प्ले' में उद्धृत

३ जी० नाःकर : 'ड्रैमेटिक टेक्नीक', पृ० २३४

हो सकता है, पर व्यापक अर्थ तथा नाटकीय अनिवार्यता के सन्दर्भ में इसका तात्पर्य केवल पात्र द्वारा व्याख्या, आत्मविश्लेषण या स्कांत आत्मप्रदर्शन नहीं लगाया जा सकता। नाटक में पात्र-रचना से तात्पर्य है कि वे क्या करते हैं, अपने अनुभव के आधार पर कैसा आचरण करते हैं, या किन्हीं प्रस्तुत स्थितियों में कैसा व्यवहार करते हैं। तात्पर्य कि उनके कर्म, अनुसृति और अमिथ्यजना चरित्र को व्यक्त और नियमित करते हैं। पात्र-निर्माण के सन्दर्भ में यह महत्वपूर्ण है कि पात्रों का व्यवहार किस भाँति नाटकीय संघर्ष को प्रभावित करता है, पात्रों की क्रियाशीलता विभिन्न सन्दर्भों में कितनी विश्वसनीयता और तनाव दे पाती है। इस दृष्टि से पात्र निर्माण में सहायक कुछ अनिवार्य तत्त्व या विशेषताएँ हमें अपना और आकर्षित करते हैं।

पात्र निर्माण के अनिवार्य तत्त्व

क्रियाशीलता // सर्व प्रथम पात्रों को क्रियाशील होना चाहिए। कुछ करने की स्थिति में ही वे नाटकीय पात्र होने की सम्भावना देते हैं। उनकी क्रियाशीलता, अन्तर्निहित विचार को गति देती है, संघर्ष को स्थितियाँ जुटाती है तथा नाटकीयता को सम्भव बनाती है। क्रियाशीलता में अपने व्यक्तित्व के उद्घाटन के साथ ही साथ वे संघर्ष के निर्माण में प्रवृत्त होते हैं।

प्रतिक्रियावादिता // यह क्रियाशीलता रंगमंच पर पात्रों के तटस्थ व्यवहार को अपेक्षा उनके एक-दूसरे के प्रति प्रतिक्रियावादी, गॉसनर के शब्दों में 'लेन-देनवादी' होने की मांग करता है। वह 'लेन-देन' की व्याख्या में कहता है कि रंगमंच पर चरित्रांकन के द्वारा अधिकतम प्रभाव डालने के लिए पात्रों को एक कोने में, जहाँ वे स्वयं में जियें, निर्वासित नहीं कर देना चाहिए, पर उन्हें एक-दूसरे के प्रति प्रतिक्रिया करने का अवसर देना चाहिए^१। वस्तुतः पात्रों की प्रतिक्रिया कार्य को नाटकीय विकास देती है, और इस स्थिति में पात्रों की

१ जॉन गॉसनर : 'प्रॉड्यूसरिंग द प्ले', पृ० २४

तटस्थता, या रंगमंच पर उनको निर्वासित स्थिति नाट्यात्मक अनुभूति को संहित हो करेगी। अतः यह आवश्यक हो जाता है कि पात्र दूसरे पात्रों के प्रति या परिवेश के प्रति प्रतिक्रियात्मक व्यवहार अपनाएं। यह अलग बात है कि उनको व्यवस्त प्रतिक्रिया एक-दूसरे से भिन्न आयाम दे। उदाहरणार्थ, 'आषाढ का एक दिन' के पात्र अपनी आन्तरिकता से अधिक संचालित हैं और एक-दूसरे के प्रति तटस्थ हैं। 'नेफा की एक शाम' के पात्र-परिदेश की मांग और आवेगात्मक अनुक्रिया के आग्रह से कार्यरत हैं। इस तटस्थता और आवेगात्मक अनुक्रिया में आन्तरिक प्रतिक्रिया भिन्न रूप में अभिव्यक्त होती है। एक नाटक में यदि प्रस्तुत स्थितियों के प्रति बाह्य-प्रतिक्रिया के प्रदर्शन की अपेक्षा पात्रों का व्यवहार आन्तरिक प्रतिक्रिया द्वारा नियमित होता है, तो दूसरे नाटक में पात्रों की आन्तरिक प्रतिक्रिया प्रस्तुत स्थितियों के प्रतिकूल स्पष्टतः प्रकट न होकर पात्रों के व्यवहार को नियमित करती है। किन्तु उसका कुल महत्त्व पात्रगत संघर्ष को तीव्र करने और नाटकीय कार्य-व्यापार को प्रभावित करने में है।

पारस्परिक विरोध / प्रतिक्रिया तभी सम्भव हो सकती है, जब पात्रों के में विरोध को परिकल्पना नाटककार करें या पात्रों को विरोधात्मक परिवेश दे। संभवतः विरोध के अभाव में न तो पात्र-संरचना सार्थकता पा सकती है, और न ही कार्य-व्यापार तीव्रगति पा सकता है। विरोध को परिकल्पना को अत्यन्त महत्त्वपूर्ण मानते हुए जे० एल० स्तयान ने यहां तक स्वाकार किया कि प्रमुख पात्रों, उनके सम्भाषण तथा गति, विचार तथा प्रतिक्रिया के बीच किसी भी प्रकार का विरोध होना, किसी एक दृश्य के सैद्धान्तिक निर्माण का आवश्यक तत्त्व है^१। आपसी और सामूहिक विरोध उन्हें उलकाव की स्थितियां देता है, जहां वे अपनी चारित्रिक विशेषता, आदर्श, विचार या आवेग, संवेग को दृढ़ता से स्थापित करना चाहकर अपने व्यक्तित्व को रक्षा में दूसरों से संबंध

१ जे० एल० स्तयान : 'ड्रैमैटिक इकसपीअरिअन्स', पृ० ७६

करते हैं तथा स्वयं को उद्धाटित करते चलते हैं' । 'दर्पण' की पूर्वी की सरलता और सौम्यता हरिषदम के विरोध में प्रकट होता है, करुणा, ममता, सहानुभूति सुजान के विरोध में, और दृढ़ता पिताजी के विरोध में । 'जाधे जधुरे' की सावित्री के जीवन में मर चुकी कटुता महेंद्रनाथ के विरोध में व्यवत होता है, तो जगमोहन तथा जुनेजा के विरोध में उसका तीव्र प्रतिक्रिया उसकी निराशा, कुंठा और विवशता को लेकर प्रस्तुत होता है । ये सभी विरोध एक और उसके व्यवित को उभारते हैं तो दूसरे और नाटकीय कार्य-व्यापार को विकसित करते हैं । देखा जाय तो दो पात्रों का विरोध 'कुछ विशेष' कहता है, क्योंकि पात्रों के प्रत्यक्ष संघर्ष के पीछे एक और संघर्ष, जीवन की दो पद्धतियों का रहता है, जिसे दार्शनिक संघर्ष भी कहा जा सकता है । दार्शनिक संघर्ष नाटकीय संघर्ष की सुझमता देता है । कालिदास का संघर्ष जीवनगत संघर्ष से परे कलाकार के रचनात्मक संघर्ष को व्यंजित करता है । पूर्वी और नन्द का संघर्ष मनुष्य के भिन्न चिरन्तन प्रश्नों के संघर्ष को अमिव्यवित देते हैं ।

नाटकीय संघर्ष की सघनता के लिए पात्रों के बाह्य विरोध के साथ उनके आंतरिक विरोध को परिकल्पना अनिवार्य सी हो जाती है, क्योंकि पात्रों का प्रदर्शित शारीरिक संघर्ष उनके अनुभवों पर आधारित होता है । रंगमंच पर व्यक्ति का शारीरिक संघर्ष गतिशीलता का प्रतीक है और मानसिक संघर्ष उस गतिशीलता को प्रभावी और सुदम बनाने का वाधार । भ्रष्टता की कसौटी पर बाह्य और आंतरिक संघर्ष को अलग-अलग रसना अनुचित होगा, क्योंकि पात्र की आन्तरिकता प्रेक्षक क्या पाठक की आन्तरिकता को, बाह्य गतिशीलता से ही स्पर्श या प्रभावित करती है^१ । युं भी सुदम नाट्यानुभूति आन्तरिक और बाह्य संघात के मध्य से हो जाती है^२ ।

१ सम्युज्ज शैलज : 'द स्टेज इन एक्शन', पृ० २८४

२ 'वैंडर स्टैंडइन्ग ह्यूमा' में ब्रुकस तथा हेलमैन ने स्थूल रूप से पात्रों में लिंग, आयु, धर्म आदि के आधार पर विरोध दिखाने के कई रूप बताये और उनमें नाटकीय संघर्ष के विकास के उदाण देते हैं ।

चयन एवं सन्तुलन // विरोध चाहे आन्तरिक संघर्ष या बाह्य संघर्ष का कारण हो पर नाटकीय संदर्भ उसके सन्तुलन को अपेक्षा करते हैं । सन्तुलन के लिए चयन की आवश्यकता पड़ती है । पात्र को सजीव बनाने तथा कार्य-व्यापार को नाट्यात्मक आयाम देने के लिए नाट्यकार को उन प्रतिक्रियाओं और विरोधों का चुनाव करना पड़ता है जो व्यक्तित्व के निर्माण और विकास के साथ हो वस्तु के भी अनुपम हो । अधिक विरोध यदि पात्र निर्माण के उद्देश्य को छी देता है, तो कम वैमिथ्य भी पात्र-संरचना की जड़ों को छेद देता है । अति की स्थिति आकस्मिकता लाती है और अभाव की स्थिति नाटकीय विचार को बौद्धिक वाद-विवाद में बदल देती है । लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों में पात्रों का संघर्ष सम्भवतः उस कारण भी बौद्धिक वाद-विवाद लगने लगता है । इसी तरह यदि कोई स्क ही मनोभाव देर तक बना रहता है, या कोई तत्त्व निरंकुश हो जाता है, तब उसका प्रभाव नष्ट होने लगता है । 'ओल्स-नाष्ट म्यूजिक' की रिहर्सल करते-करते इलिया कज़ान ने स्क बार कहा था कि वह क्रोध करते-करते फूट गया है^१ । प्रयाग रंगमंच के तत्त्वावधान में प्रदर्शित 'पहला राजा' के पृथु को लगभग स्क ही भाव से शासित देसकर दर्शक ऊब गये थे ।

विश्वसनीयता एवं भावुकहीनता // नाट्यात्मक अनुभूति मूलतः एक भाव रूप नहीं हो सकती । वह निश्चित रूप से एक से अधिक भावों, विचारों, स्थितियों और व्यवित्तियों के परस्पर विरोध और संघातका समन्वय हो सकती है । किन्तु अन्तः, बाह्य संघात की स्थितियों का रूप सामाजिक संबंधों का तनाव और दबाव वास्तविक होना चाहिए, अन्यथा केनाट्यात्मक रूप न ले पाये वास्तविक संबंध से तात्पर्य है कि व्यवित्त का आन्तरिक और बाहरी संघर्ष भावुकता से संचालित न हो, पर ऐसा हो जो व्यवित्त को निरपेक्ष, निष्क्रिय या गतिहीन नहीं रहने देता, किन्तु उसे विडुब्ध और विचलित करता है और ऐसा करने में उसे पात्रों की विश्वसनीयता को रक्षा करनी होती है । उनके क्रिया-कलाप, उनके चारित्रिक

१ जॉन गॉसनर : 'ग्रैंड्सहॉन्स द प्ले', पृ० २६ पर उद्धृत

विकास को विश्वसनीय बनाना होता है, जीवन के उनके उतार-चढ़ाव, आवेग-वैग के घात-प्रतिघात को मानवीय सन्दर्भ देने होते हैं। परिणामतः मानुकता रहित वास्तविकता तथा विश्वसनीयता संघर्ष को समुचित तनाव, सघनता और सूक्ष्मता दे सकें और इनके संयोजन से महत्त्वपूर्ण तत्व, रचनात्मकता पोषित हो सकें।

पात्रगत संघर्ष के आयाम

विभिन्न नाटकों में भाववस्तु के अनुरूप भिन्न रूप से पात्रगत संघर्ष प्रस्तुत होता है और उसकी नाटकीय अभिव्यक्ति के भिन्न आयाम भी हैं। नाटककार पात्रनिर्माण में रचनाशीलता को किसी भी स्तर पर प्रस्तुत करें पर पात्रों का सम्पूर्ण नाटकाय संघर्ष व्यक्ति के बहुमुखी संघर्ष को प्रस्तुत करता है। जिसे मोटे तौर पर निम्न आयामों में रखा जा सकता है :

- (क) अच्छे-बुरे पात्रों का संघर्ष (टाइप पात्र)
- (ख) व्यक्ति का परिवेश से संघर्ष
- (ग) व्यक्ति का व्यक्ति से संघर्ष -- दृष्टिगत, प्रकृतिगत, आदर्शगत
- (घ) व्यक्ति का मानसिक संघर्ष

अच्छे-बुरे पात्रों का संघर्ष / पात्रों के संघर्ष में अच्छे-बुरे पात्रों का संघर्ष, पात्र निर्माण का बड़ा ही स्थूल नाटकीय रूप है। इसमें चरित्र को बहुआयामों के भिन्न नहीं मिल पाता है, क्योंकि पात्रों में व्यक्ति स्वभाव की कोई एक विशेषता प्रमुख हो जाती है। स्कांगो चरित्रगत विशेषता पात्रों को 'टाइप' की श्रेणी में ला सड़ा करती है। व्यक्ति स्वभाव के एक पक्ष को ही नाटकीय संघर्ष में कल्पित करने से पात्रों में वह गम्भीरता, गहनता या कश-म-कश, मानवीय संवेदनाओं का ऊहा-पोह प्रकट नहीं हो पाता है, जो दर्शक या पाठक को प्रभावित कर उसे वास्तविक पीड़ा या उल्लास की अनुमति दे सकें। फलस्वरूप टाइप पात्रों के माध्यम से संघर्ष की परिकल्पना में नाटककार पात्रों के विरोध में सन्तुलन बनाए रखने का प्रयास करता है। संघर्ष की सम्भावना पात्रों को दृढ़ता तथा उसके समुचित विकास पर निर्भर करती है। प्रारम्भ से अन्त तक विरोध की

खाई की निरन्तर तोड़ बनाए रखना पड़ता है, जिससे विरोध और तनाव निरन्तर और क्रमशः विकसित होता हुआ तांत्र संघर्ष की अनुमति दे सके, मात्र आभास नहीं। अच्छे पात्र जिस उद्देश्य को लेकर चलते हैं, बुरे पात्र उनमें बाधा स्वरूप आते हैं। दोनों पात्र अपनी विजय के लिए अपने स्वभाव या इच्छा पर दृढ़ रहते हैं और इसी कल-म-कल में नाटकीय संघर्ष की सम्भावना होती चलती है। भारतीय नाट्य साहित्य में आधारभूततया अच्छा पात्र बुरे पात्र पर विजय प्राप्त कर लेता है और संघर्ष समाप्त हो जाता है। सदैव अच्छे पात्र की ही विजय की कल्पना संघर्ष की तीव्रता को विच्छिन्न कर देती है। हरिकृष्ण प्रेमा के नाटक 'स्वप्नमंग' में अन्तर इतना ही है कि अच्छा पात्र द्वारा अन्त में पराजित होकर मृत्यु दण्ड प्राप्त करता है। पात्रों का यह संघर्ष दुखद मंछ ही हो पर पूर्ण विकास में कोई प्रभाव नहीं छोड़ता। स्वतन्त्र वस्तु की शिथिलता ही संघर्ष की सम्भावना को पोषित नहीं कर पाता, दूसरे पात्रों की सक्रियता विवरणात्मक अधिक है, स्थितियों में स्वयं उनकी गतिशीलता कम है। ये पात्र संघर्ष में उलझे हुए दिखाई नहीं देते पर व्यतीत या सम्भावित संघर्ष का विवरण या सूचना देकर रह जाते हैं।

वैरा देखा जाय तो अच्छे-बुरे पात्रों के संघर्ष को, जो कि नायक सलनायक के रूप में जाना जाता रहा है, यदि व्यापक अर्थ में लें तो प्रसादोत्तर कालीन नाटकों में से अधिकांश नाटक ऐसे मिलेंगे, जिनमें तीव्र अनुमति के आधार पर वास्तविक और घनीभूत संघर्ष की सम्भावना दे सकने वाला मात्रात संघर्ष भी अन्त तक जाते-जाते अपने स्वरूप में टाइप पात्रों के संघर्ष से ऊपर नहीं उठ पाता है। यहाँ इसी व्यापक अर्थ में अच्छे-बुरे पात्रों के संघर्ष को देखने का आग्रह है। तात्पर्य कि इस सन्दर्भ में नायक-सलनायक के रूप में संघर्ष को देखने की अपेक्षा व्यक्ति स्वभाव के एक ही पक्ष से अनुप्रेरित पात्रों के बीच संघर्ष को देखने की ओर दृष्टि है। इन नाटकों में ये पात्र किसी-न-किसी अर्थ में अच्छे और बुरे पात्र-निर्माण कल्पना के निकट हैं। यह संघर्ष आदर्श-अनादर्श, नैतिक-अनैतिक, देवता-राजास, ईमानदार-प्रष्टाचारी आदि अनेक अच्छे-बुरे रूपों का हो सकता है।

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार का नाटक 'न्याय की रात' प्रष्टाचारी, स्वार्थी तथा ईमानदार और कर्मठ व्यक्ति के बीच संघर्ष की परिकल्पना में नाटकीय कार्य-व्यापार को प्रवाह

देता है, जिसकी नींव घटनाविन्यास में पड़ जाती है । हेमन्त एक तम्बाकू कम्पनी के मध्य से प्रष्टाचार करने वाला व्यापारी है । जो हर नैतिक-अनैतिक ढंग से रूपया कमाता है और अपने साथ सदानन्द जैसे मीठे किन्तु उच्च पदाधिकारी व सरकारी अफसर को भी रखता है । हेमन्त के विरोध में उसका ही बहनोई राजीव है, जो एक ईमानदार और कर्तव्यपरायण अधिकारी है । जुगलकिशोर भी इसी वर्ग को प्रस्तुत करता है । प्रष्टाचारी व्यापारी और ईमानदार अफसर में संघर्ष का सम्भावना तब उत्पन्न होती है, जब तम्बाकू कम्पनी के काले कारनामों का उद्घाटन पुलिस द्वारा होता है, और राजीव हेमन्त को किसी भी ऐसे कार्य में मदद करने से साफ इन्कार कर देता है । बहनोई की दृढ़ता से निराश होकर वह अपने काले कारनामों व के लाफेडार सदानन्द की मदद लेता है । फलतः वह एक शरणार्थी लड़की कमला को सदानन्द की सहायता से फाँसता है । कमला, जिसकी आदर्शवादिता सदानन्द जैसे लम्पट व्यक्ति को सुधारने में अंशतः सफल होती है, उसी के वाफिस में काम करती है । सदानन्द का सुधारना हेमन्त के संसर्ग में ही अधीन हो जाता है, क्योंकि अपनी तिकड़मलाजी से उत्पन्न स्थिति में हेमन्त आत्मरक्षा के लिए हर संभव असम्भव रास्ता अपनाता है । कमला से तम्बाकू कम्पनी के मैनेजर पद पर रहने और त्यागपत्र देने वाले फूटे कागजों पर हस्ताक्षर करवाकर, उसे उन छः महीनों का धन भी देकर यह सौच लेता है कि उसने आत्म-सुरक्षा का उपाय कर लिया है । यहाँ तक नाटककार पात्रों के किसी तीव्र संघर्ष की परिलक्षणा में पूर्वपीठिका निर्मित करता है और लगभग यहाँ से नाटक के तीव्र संघर्ष की सम्भावना बिसरने लगता है । परिस्थितियाँ हेमन्त के संघर्ष को तीव्र होने के अवसर देती हैं । सदानन्द से कमला को पूर्णतया दोषी ठहराये जाने वाले कागज पर हस्ताक्षर करवा कर हेमन्त किसी निश्चित उद्देश्य से कमला को बहाने से अपने घर बुलाता है । सारे संघर्ष को समाप्त करने के लिए वह कमला को ही मार देना चाहता है, अतः पिस्तौल की नाँक पर उसे लिखने के लिए बाध्य करता है कि वह प्रायश्चित्त स्वरूप आत्महत्या कर रही है । किन्तु तभी राजीव का नाटकीय आगमन अनायास ही सारी स्थिति को बदल देता है और हेमन्त आत्महत्या कर लेता है । हेमन्त प्रारम्भ से अन्त तक अपने काले-कारनाम से उत्पन्न स्थिति में अपनी सुरक्षा के लिए विभिन्न व्यक्तियों से संघर्षरत रहता है

और अन्त में रंग हाथों फूट जाकर, बहनोई की हत्या न कर पाने की विवशता में आत्मघात कर लेता है ।

नाटक के प्रथम दृश्य से नाटकीय संघर्ष के विकास की जो अपेक्षाएं पाठक या प्रेक्षक करने लगता है, वह क्रमशः विकासक्रम में खण्डित होने लगता है । राजीव और हेमन्त की चारित्रिक दृढ़ता और आपसी सम्बन्ध यह सम्भावना देने लगता है कि सम्बन्धों की भावुकता तीव्र संघर्ष का कारण बनेगी, किन्तु किसी रस सशक्त संघर्षात्मक स्थिति के पूर्ण विकास से पूर्व ही नाटककार हेमन्त की हत्या कर उस संघर्ष की आवश्यक रूप से समाप्त कर देता है । सदानन्द अपनी चारित्रिक कमजोरी के साथ नाटकीय संघर्ष को तीव्र करने की अपेक्षा हेमन्त के हाथ की कठपुतली बनकर रह जाता है । आदर्श और भ्रष्टाचार के बीच जुझता सदानन्द कोई गहरी नाटकीय संवेदना नहीं दे पाता । यद्यपि उसका नाटक में होना, कमला की सुरक्षा करना, चाहते हुए आत्मसुरक्षा की ओर प्रवृत्त होते जाना कार्य-व्यापार की गतिशीलता तथा हेमन्त के संघर्ष की तनाव भी देता है, किन्तु गहराई देने में असमर्थ हो जाता है । कमला भी एक कमजोरी के रूप में आता है । यह विश्वास नहीं हो सके पाता कि समाज और परिस्थितियों से जुझकर स्मरण करने वाली कमला इतनी मौलो होगी कि सदानन्द की कामुक हरकतों को पिता का स्नेह मान ले और बुझाप सदानन्द की आज्ञा मानकर जालसाजी में फँस जाये । यदि ऐसा मान भी लिया जाय, क्योंकि नाटककार बारम्बार यह कहलवाता है कि वह सदानन्द के सहसर्गों के नीचे दबी पड़ी है, केवल उसकी अतिशय भावुकता को ही उद्घाटित करता है, तब भी नाटकीय संघर्ष की उसकी वैयक्तिकता कोई महत्वपूर्ण आयाम नहीं देता है । व्यक्ति की गतिहीन बनाने वाली भावुकता नाटकीय वर्षों में ग्राह्य नहीं हो सकती है । इसमें सन्देह नहीं कि नाटककार ने कार्य-व्यापार की तीव्रता पर ध्यान दिया है, किन्तु किन्हीं असंगतियों के कारण पात्रों का संघर्ष वाह्य स्तर का होकर रह जाता है । इसके मूल में एक ओर तो पात्रों का टाश्य होना माना जा सकता है, दूसरी ओर कुछ पात्रों के गहरे आत्मउद्वेलन को उपेक्षित कर जाना है । हेमन्त का आत्मघात उसके तीव्र मानसिक द्वन्द्व का प्रतिफलन है, किन्तु नाटक में आन्तरिक

कल-म-कल की अनुमति नहीं हो पाता है । राजा व और सदानन्द जैसे पात्रों के मानसिक संघर्ष को भी उद्घाटित या व्यंजित करने का प्रयास नाटककार नहीं करता । तोड़ कार्य व्यापार के चक्कर में वे मानवीय अनुभूतियाँ भी अङ्गुली रह जाती हैं, जो कि नाटकीय संघर्ष को सुव्यवस्था दे सकती हैं ।

यदि नाटककार पात्रों की किसी एक चारित्रिक विशेषता को लेकर चलता है, तो उसे तांत्र नाटकीय संघर्ष के लिए भावप्रवण स्थितियों से बचना होगा । उम्मीदारावण लाल का 'रातरानी' नाटकीय भाववस्तु में जिस वर्गीकृत संघर्ष की सम्भावना देता है, वह पात्रों के संघर्ष में कुन्तल की अच्चाई और जयदेव के स्वार्थ की कल्पना पर आश्रित हो जाता है । मालिक-मजदूर के संघर्ष का प्रश्न पृष्ठभूमि में रह जाता है और विशेष रूप से उभरता है, कुन्तल का संघर्ष, जो अपनी समस्त सहनीय, धैर्यशील नारी सुलभ विशेषताओं के साथ नाटककार के आदर्श, रातरानी की तरह जुगुप्सुतायिन कल्याणी माँ, का वहन कर चलती है, जिससे वस्तु और पात्रों का तालमेल नहीं बैठता है । संघर्ष वस्तुतः आन्तरिक तनाव से उभरता है, तनाव का स्थितियों से बच-बच कर चलने से नहीं । कुन्तल माँ, देवी और कल्याणी है और जयदेव पुरुष, कठोर तथा स्वार्थी । जयदेव का व्यक्तित्व एक और मालिक-मजदूर के संघर्ष की तीव्रता देने का आभास देता है, दूसरा और घर के तनाव को संघर्ष में बदलने की सम्भावना देता है, किन्तु तनाव की ये सभी स्थितियाँ घर या बाहर की, कुन्तल की भावुकता और कल्याण-भावना में निरोधित होती जाती हैं । ऐसा लगता है कि पात्रों के विचार-वैमन्य को नाटककार संघर्ष में विकसित नहीं करना चाहता, क्योंकि पात्रों के उलझाव की प्रत्येक ऐसी स्थिति जो तांत्र संघर्ष की पूर्वपंछिका हो सकती है, पात्रों के किसी समझौते या बात को टाल जाने से वहीं समाप्त हो जाता है। और जब वे किसी विध्वंसात्मक कार्य की ओर बढ़ते हैं, कुन्तल कल्याण और शांति का सन्देश लेकर उनके बीच जाती है और सहानुभूति से समस्या को सुलझाना चाहती है । नाटक के अन्त में मजदूरों के जुलूस का सामना भी वह इसी भावना से करती है । इसी तरह सुन्दरम के साथ कुन्तल के पहले मीतर निरंजन का जाना, इसी घटना से सम्बद्ध जयदेव और कुन्तल के पूर्व तनाव को संघर्ष की गहरी सम्भावना दे सकता था, किन्तु निरंजन एक आदर्श पात्र के रूप में सामने आता है, परिणामतः उसका जाना एक

पात्रों का संयोग की स्थिति ही बना रह जाता है। यदि यह मान लिया जाये कि नाटक में वास्तविक संघर्ष दुस्तलब है, जो कल्याण और शान्ति के आदर्श का पहन करता है, तो भी पूर्ण नाटक में उसका संघर्ष ऐसा नहीं जो नाटकीय तनाव को समुचित प्रवाह दे। पात्रों का आदर्श और भावुकता भावक को उद्बलित मंले ही न करे पर उसे अंगुली फाड़ कर एक आदर्श तक पहुंचा देता है, जो नाटकीय रचना शालता के अभाव में नाटक को बहुत अंशों तक सार्थक न रहने करता है।

लक्ष्मीनारायणलाल के 'अंधा कुआँ' में संघर्ष की यह स्थिति भिन्न ही जाती है। संघर्ष के निरन्तर वाह्य प्रवाह के कारण पात्रों की मानसिक अन्तर्गत स्थिति उमर नहीं पाता है और उनका आपसो संघर्ष अतिरंजना का स्वरूप हो जाता है। पात्रों के आपसो संघर्ष का एक तिकोण है। सुका के चरित्र में नाटककार ने संघर्ष को सूक्ष्म या अन्तरिक बनाने का जो प्रयास किया है, वह भगौती तथा इन्दर को ताव प्रतिक्रिया में बहुत सम्पादनाई नहीं दे पाता। सुका भगौती से घृणा करता है, इसलिए अपने प्रेमी इन्दर के साथ मागतो है, आत्महत्या का असफल प्रयास करती है। यहां तक कि क्रिया-प्रतिक्रिया तनाव को तीव्रता देती चलती है। भगौती द्वारा लच्छी के साथ दूसरा विवाह कर लेने की स्थिति से संघर्ष की वाह्य तीव्रता सुका के आंतरिक संघर्ष में परिवर्तित होती है। और पत्नीत्व के अव्ययन की पीड़ा एक और उसे लच्छी को उसके प्रेमी के साथ मगाने में तत्पर करती है, दूसरी ओर विस्तर पर पड़े गालो, गलौज करते उसी भगौती की देखरेख में व्यस्त करती है। भगौती द्वारा दी गई उपेक्षा को वह उसके अन्तिम दिनों में प्रतिशोध में नहीं बदलती पर उसकी रक्षा में अपने प्रेमी इन्दर के हाथों मारी जाती है। सुका का आन्तरिक द्वन्द्व और उसकी वाह्याभिव्यक्ति ही थोड़ा-बहुत नाटक को सन्हाती है, अन्यथा भगौती और इन्दर का संघर्ष इतना स्पष्ट और वाह्य है कि वह स्थूल लगने लगता है, जिसमें क्रोध और प्रतिशोध का उग्र रूप ही उमर कर जाता है। दोनों के बीच सुका उनके तनाव को तीव्रता देती है। इन्दर उसको पाना चाहता है और भगौती उससे घृणा करते हुए उसे छोड़ना नहीं चाहता और अपनी कश-म-कश में यथासम्भव उसे यातना देता है। दोनों का हृदय-परिवर्तन होता है सुका की मृत्यु से जो अन्तिम-नाटकीय लगता है। घटनाओं के मध्य पात्रों की प्रतिक्रिया कुछ इस प्रकार से प्रस्तुत है कि उनका संघर्ष आन्तरिक भावनाओं

है, पात्रों की ज़ामता का नहीं। क्योंकि आशा देवी के मानसिक उद्वेलन और उसका प्रतिक्रिया स्वरूप ज़हर खा लेना अत्यन्त तीव्र हस्तात्मक स्थिति का प्रतिफलन हो सकता था, किन्तु उसका व्यक्त संघर्ष बड़ा ही सतही लगता है और उससे भी सतही उसका डाक्टर त्रिभुवन को, ठीक होने के बाद 'पहला और अन्तिम' पुरुष मान लेने का निर्णय। उसके ये दोनों निर्णय आकस्मिकता और समझौते के परिणाम हैं, दो आवेगों, भावों या विचारों का तीव्र टकराव के परिणाम नहीं। इसी कारण ऐसा लगने लगता है कि वह डाक्टर से यह सोचकर समझौता कर लेता है कि उमाशंकर नहीं तो डाक्टरही सही। इसके बाद ही उमाशंकर को सबकुछ बताकर देवता बना देना भी विचित्र लगता है। उमाशंकर भी तब रहस्योद्घाटन करता है कि वह आशा से प्रेम करता है। किन्तु प्रारम्भ से अन्त तक वह उसको पाने के लिए कहीं भी संघर्षरत नहीं है, केवल इस स्थिति के कि परिवार और समाज वालों के विरोध के बाद भी उसे अपने घर रहे रहता है। देखा जाय तो सभी पात्र भावुक हैं, किन्तु उनकी भावुकता संघर्ष का ऐसा रूप प्रस्तुत नहीं करती जो आन्तरिक तनाव का हो, वहाँ तो लगता है कि पात्र किसी विवशता में समझौता करने को बाध्य है और उनकी क्रिया-प्रतिक्रिया उसी से नियमित है। यह सारा संयोजन नाटकीय संघर्ष की बड़ी ही स्थूल अनुभूति देता है। यहाँ तो पात्रों की अप्रतिक्रिया संघर्ष की सतही बनाती है, या पात्रों को जञ्हा-डूरा किन्तु उदयशंकर मट्ट के 'विद्रोहिणी अम्बा' में प्रतिक्रिया की अतिशयता पात्रों को टाइप पात्र की भ्रंशी में ला सड़ा करती है। इसी वजह से अन्त तक जाते-जाते अम्बा का संघर्ष विवाह प्रथा या सामाजिक रूढ़ियों के विरुद्ध न रहकर मात्र मोक्ष से प्रतिशोध लेने में बदल जाता है। हरण के बाद शल्वराज द्वारा तिरस्कृत होने पर घटनाएं इस तीव्रता से घटती हैं कि अम्बा का संघर्ष प्रतिशोध की भावना से संचालित होकर स्थूल हो जाता है। इस तीव्रता में मानवीय उथल-पुथल और आन्तरिक कश-म-कश को स्थान नहीं मिलता। आकस्मिकता तीव्रता से परिवर्तनीय मोड़ लेता हुआ पूर्ण संघर्ष अविश्वसनीय तथा बनावटी लगने लगता है।

वस्तुतः इन नाटकों में, पात्र-निर्माण में, ऐसे तीव्र, सशक्त, जीवन्त, भावुकताहीन, निर्मम बौद्धिक संघर्ष का प्रायः अभाव है, जो नाटकीय संघर्ष की किसी रचनाशील स्तर पर

प्रस्तुत कर सके, मानवीय कश-म-कश को हीनता को सच्चाई से दिखा सके, व्यक्तित्व को तीव्र आकांक्षाओं, कामनाओं का विक्षोभ दिखा सके । ये नाटक केवल व्यक्तित्व के आवरण, रूपरी और महत्वहीन भावनाओं को सतही तौर पर दिखा कर रह जाते हैं ।

व्यक्ति का परिवेश से संबंध // व्यक्ति अपनी दुःख कामनाओं को छोड़कर जब समूह के स्वार्थ की चिन्ता करता है, तो उसका स प्रतिव्रिया समाज और वर्ग के प्रति होता है, या व्यक्ति परिवेश से तब संबंधित होता है, जब वह स्वयं को व्याप्तता से अलग करना चाहता है या कीत रहे को अपनी सुरक्षा हेतु बदलना चाहता है । परिवेश की व्यापकता उसको बहुआयामी संबंध देती है, जिनके सन्दर्भ में व्यक्ति का संबंध पौढीगत हो सकता है, वर्गगत या व्यक्तिगत भी । परिवेश, मान्यताओं, रुढ़ियों आदि के विरुद्ध संबंध का रूप जो भी हो, पात्र की दृढ़ता को अपेक्षा करता है, क्योंकि परिवर्तन को आकांक्षा कमजोर पात्रों द्वारा सम्भव नहीं होती है । परिवर्तन जबकि पहले आन्तरिक होता है, फिर बाह्य अतः लक्षित और व्यक्तित्व संबंध का संतुलित प्रस्तुतीकरण पूर्ण संबंध को प्रभावित रूप में प्रस्तुत करता है । 'कौणार्क' इसी कारण 'पहला राजा' को अपेक्षा अधिक प्रभावशाली बन जाता है और 'अलग अलग रास्ते', 'नये हाथ', 'रबत्तमल' जैसे नाटक अपने सम्पूर्ण प्रभाव में संबंध का दृष्टि से कमजोर हो जाते हैं तथा 'नेफा को एक शाम' अपेक्षाकृत सफल लगने लगता है ।

'कौणार्क' में जादीशचन्द्र माथुर मालिक मजदूर के संबंध के मध्य पात्रों को बहुआयामी व्यापकता देते हैं । आर्थिक अव्यवस्था के बीच पीसता मजदूर अपनी आशाओं, आकांक्षाओं पर आर्थिक दबाव और पुंजीपति वर्ग के अत्याचार के विरुद्ध आवाज उठाता है, तो कलाकार के मन का दृष्ट उसकी रचनात्मक प्रतिभा का ब मुलाधार बनता है और व्यक्ति का व्यक्तित्व से दृष्टिगत संबंध उसकी अनेक मानसिक स्थितियों को प्रभावित करता है । प्रत्येक पात्र का अपना संबंध है और नाटक के पूर्ण संबंध में देखें तो वह एक व्यक्तित्व का नहीं लगता, पूरे समूह और वर्ग का लगता है । कलाकार विश्व का संबंध न तो परिवेश से है और न ही व्यक्तित्व से । उसका संबंध आंतरिक है, जिसके तीव्र उद्दोलन में वह निरन्तर कलात्मक मयनों का निर्माण करता आया है ।

अपने यौवन में उसने सारिका से प्रेम किया और काररतावश उसे छोड़ आया। अतीत की वह घटना मर्मन्तिक घाव बनकर उसकी भाव प्रवणता में समा गई। सारिका की स्मृति को रचनात्मक स्वरूप देने की तन्मयता में विशु को न तो राजबालुवय के अत्याचारों का ज्ञान हो पाता है और न शिल्पियों की दुःखगाथा का। महाराज नरसिंहदेव के विरुद्ध राजबालुवय का युद्ध भी उसे किसी के प्रति विद्रोही नहीं बनाता, वह तो इतना ही चाहता रहा कि उसको साकार कल्पना के प्रांगण में रक्तसंहार न हो, और उसकी अनुपम कृति उसको पराजय का प्रतीक न बन सके, क्योंकि मन-ही-मन वह कोणार्क मंदिर की सारिका के प्रति, अपने अधूरे वप्न की कृति मानता है। इसी भाव के कारण वह उसे आक्रमणकारियों के हाथ जाने देने से पूर्व ही धाराशायी कर देता है और स्वयं भी उसमें समाधिस्थ हो जाता है। विशु का आन्तरिक संघर्ष स्वं उसकी परिणति आकस्मिकता का परिणाम नहीं है, किन्तु उसकी उद्वेलनमयी मनःस्थितियों का परिणाम है, जिसमें सहायक होता है यह जानना कि मृत्यु की ओर उन्मुख धर्मपद और कोई नहीं, उसका और सारिका का ही पुत्र है। धर्मपद से साक्षात्कार और उससे पुनः बिछड़ने की कल्पना, अतीत की सारी पीड़ा को घनीभूत कर, विशु को प्रतिक्रिया के लिए उद्योजित करता है, किन्तु फिर भी यह प्रतिक्रिया किसी से प्रतिरोध लेने की भावना से प्रेरित नहीं है, पर कलाकार की उस भावना से सम्बन्धित है, जिसे उसका अहं माना जा सकता है।

विशु के मानसिक संघर्ष और उसकी प्रत्यक्ष प्रतिक्रिया के विरोध में धर्मपद का संघर्ष है। धर्मपद जागरूक शिल्पी है, जो मजदूर वर्ग का प्रतिनिधित्व करता है। धर्मपद का संघर्ष सभी जाततायियों और पूंजीपति-मालिकों से है, जिनको क्रूरता से मजदूर वर्ग की दशा हीन सेहीनतर होती चली जाती है। धर्मपद विद्रोह की चिंगारी बूझकर जाता है और उसका विद्रोह नाटक के पूर्ण कार्य-व्यापार को विनाश करने नहीं देता। महाराज नरसिंह देव के सामने प्रकट उसका आक्रोश केवल उसका नहीं, पर पाँच हजार शिल्पियों का है, जो वर्गगत संघर्ष को व्यक्त करता है। संघर्ष को तनावपूर्ण बनाये रखने के लिए नाट्यकार धर्मपद को एक दृढ़ व्यक्तित्व प्रदान करता है, ऐसी दृढ़ता जो नरसिंहदेव की राजबालुवय के सम्मुख मुकने नहीं देती और किसी भी

सम्भावित संघर्ष के लिए उसे स्वयं शक्ति देता है । इसी दृढ़ता में वह अपने उद्देश्य को रक्षा में आत्म बलिदान कर देता है । धर्मपद का संघर्ष जो भिन्न शक्तियों में उसे तीव्र प्रतिक्रिया में व्यस्त करता है । अपने में गहराई का एक ठहराव लिए हुए है, क्योंकि उसका विद्रोही व्यक्तित्व आकस्मिकता को उपज नहीं है, पर बचपन से गरीबी के कष्ट और वैभव के अपमान सहते-सहते उसमें विद्रोह का प्रबल भावना घर कर चुका है, जो राज्य में आकर मजदूरों और शिल्पियों के परिश्रम, उनके कष्ट और विवशता को देखकर तीव्र होती हुई उसे प्रत्यक्षतः कार्यशाला करता है । धर्मपद की प्रतिक्रिया कार्य-व्यापार को निश्चित गति देने का प्रमुख आधार है । विशु को शान्त प्रकृति का आन्तरिक संघर्ष रचनाशैली में बदलता है और धर्मपद की उग्र प्रकृति का आन्तरिक संघर्ष बाह्य बाधाओं से संघर्षरत होता हुआ कहीं-कहीं टाढ़प पात्र की परिधि का स्पर्श करने लगता है । फिर भा दोनों पात्रों के संघर्ष के आयाम पूर्ण कार्य में एक सन्तुलन का निर्माण करते हैं । विशु का पूर्ण संघर्ष हममें करुणा भरता है और धर्मपद का पूर्ण संघर्ष तीव्र प्रतिक्रिया । दोनों के उद्देश्य की दृढ़ता नाटकीय तनाव की आवृत्ति बनाए रखता है । धर्मपद का पिता विशु से मिलने के बाद लगभग अप्रतिक्रियावाद दृष्टिकोण सटकता तो है, किन्तु ऐसा नहीं लगता कि इस कारण पूर्ण नाटकीय संघर्ष में बाधा आ गई हो । नारी पात्रों का नितान्त अभाव उस विरोध को अधुरा-सा छोड़ देता है, जो बुक्स के अनुसार नाटकीय संघर्ष के विकास का महत्वपूर्ण आधार है तथा रंगमंच पर जिसमें आकर्षण का एक केंद्र रहता है । सम्भवतः कार्य व्यापार की तीव्रता में नाट्यकार को इतना अवकाश ही न मिला हो कि वह नारी पात्रों को कल्पना करता ।

परिवेश के आर्थिक और राजनीतिक सन्दर्भ में आदर्शगत स्व प्रकृतिगत संघर्ष 'रक्तमल' और 'फहला राजा' में भी है । दोनों नाटकों की शैली रंगमंचीय सम्भावनाओं के को प्रस्तुत करती है, किन्तु पात्रों का संघर्ष यथार्थ के तनाव की अपेक्षा भावुकता और आदर्श की विवशता से प्रेरित होकर जीवन्त नाटकीय संघर्ष की अनुभूति नहीं दे पाता । लक्ष्मीनारायण लाल का 'रक्तमल' देश और समाज में प्रस्तुत हो रहे अनेक जटिल प्रश्नों के विरोध में व्यक्ति के संघर्ष को प्रस्तुत करता है । नाटक का मुख्य पात्र कमल विदेश में रहे गये अपमान के कारण ही स्वदेश छोड़कर कुछ काम करने की

अपेक्षा पुँजीपति वर्ग के भ्रष्टाचार और स्वार्थ नीति के विरुद्ध जनजातियों में जागरण का संदेश भरना चाहता है। किन्तु नाटक के भीतर का नाटक जो भाव वस्तु प्रस्तुत करता है, वह स्वामीन भारत की स्थिति को लेकर है। उस नाटक को करने वाले निर्धन वर्ग के पात्र जब देश को लुण्ठ-लुण्ठ होता स्वता का प्रतीकात्मक नाटक प्रस्तुत करते हैं तो वे उसका उतना ही अर्थ जानते हैं, जितना कमल उन्हें बताता है। अर्थात् अपना कमल की दृष्टि तक सीमित रह जाता है। जनजातियों की अंधी श्रद्धा के आदर्श पात्र को तरह कमल अपने व्यापार भाई की पोल उनके सामने खोलता है। पूर्ण नाटक में प्रस्तुत वह सारा व्यापार संघर्ष को तैयार का है, किन्तु ऐसी तैयारी जिसमें ऊपरी भावुकता है, जो देश की स्थिति का प्रदर्शन तो कर सकती है, पर उस स्थिति के सुधार का संकल्प नहीं ले सकती, क्योंकि उसमें वास्तविक जागरण की अनुमति नहीं है। संघर्ष की सम्भावना इसलिए भा विच्छिन्न होती है कि एक पात्र का संघर्ष दूसरे पात्र के विरोध में उभरने को कम अपेक्षा समझौते की तलाश करता है। कमल का अपने भाई या दलाल के साथ मतवैभिन्य या मजदूर वर्ग को जागृत करने अथवा अजरतस्थ को अपना अनुचर बनाने का प्रयास ऐसी ही भावप्रवण स्थितियाँ हैं, जिनमें नाटककार अपने पात्रों को संयम के कठोर शासन से लैस कर भेजता है, जिससे प्रत्येक निर्णय समझौते से हो सके। इस सारे प्रयास में नाटकीय संघर्ष उल्लेखनीय रूप में प्रभावो नहीं हो पाता है।

जगदीशचन्द्र माथुर के नवीनतम नाटक 'पहला राजा' भी संघर्ष की दृष्टि से विशेष सम्भावनाएं नहीं दे पाता है। वस्तु में अन्तर्निहित संघर्ष को उद्घाटित कर सकने में पात्र असमर्थ होने लगते हैं, फलतः वे अपनी क्रियाशीलता को निशक्ता और भाग्य मानकर रह जाते हैं। नाटक में प्रारम्भिक संघर्ष कृषि-मय का है जो अपने स्वार्थों के फलस्वरूप पृथु को अपना नायक बनाता है। राजा के रूप में पृथु के सामने जो प्रश्न आते हैं वे भावी संघर्ष की पूर्वपीठिका हैं। कवच से पृथु का मत वैभिन्य इसी संघर्ष की गहन मवितव्यता की ओर संकेत करता है। किन्तु प्रथम अंक में संघर्ष की सम्भावना देने वाली ये स्थितियाँ जो अतीव उत्साह को प्रस्तुत करती हैं, द्वितीय अंक में उदासीनता में बदल जाती हैं और जनजातियों को बाहने वाला पृथु अर्चना के

राशि-राशि वैभव में मुँह खिपाकर पलायन को स्वीकार करता है । मूल अकाल से कीर्तित जनता का कुन्दन एक बार फिर उसके संघर्ष को तीव्र होने की सम्भावना देता है । इसी बीच मुनि त्रय का बह्यन्त्र नाटकीय तनाव की स्थिति तो है, किन्तु उसकी प्रतिक्रिया स्वरूप पृथु केवल उद्येजित होता है और इसा उद्येजना में वह जनसमुह के शौर और उनकी उद्येजना को दमित करने के उद्देश्य से जाता है । उर्वी के सान्निध्य में वह पृथ्वी को समतल करने नदी पर बांध बनाने आदि कार्यों में प्रवृत्त होता है । किन्तु ये सब कार्य वास्तविक और नाटकीय संघर्ष को प्रस्तुत नहीं कर पाते हैं, क्योंकि पृथु एक कठुलड़ी के रूप में सामने आता है, जिसे जब चाहो तब नई दिशा की ओर प्रवृत्त कर दो । उर्वी के समक्ष लिया गया उसका संकल्प, जो अपने विचारक्रम में पात्र के तीव्र और सच्चे संघर्ष का चोत्क हो सकता था, विकसित नहीं होता है, क्योंकि वह यह संवाद सुनकर कि दृषद्वती के बांध के टूट जाने से उर्वी एवं कवच दृषद्वती की धारा में बह गये हैं, कुछ प्रतिक्रिया करने की अपेक्षा जड़भूत हो जाता है । इसकी अपेक्षा कि वह अपने प्रिय सत्ता कवच, प्रिय सखी उर्वी के अधूरे कार्य को पूरा करने के लिए कोई सशक्त कदम उठाये, वह एक आलापारी पुत्र की मांति अस्त्र-शस्त्र से पुनः सज्जित होतारहता है और अन्त में इस सारी असफलता की अदृश्य का विधान मानकर अपने धनुर्धारी रूप को स्वीकार कर लेता है । देखा जाय तो सारी कमजोरी पृथु के लचीले व्यवित्तत्व के कारण है । वह किसी आन्तरिक हलचल या परिवर्तन की तीव्र आकांक्षा से प्रेरित नहीं है, इसी कारण वह बाह्य दबावों में निरन्तर बदलता रहता है । मुनित्रय का स्वार्थहित व्यक्तिगत तथा सामुहिक पूर्ण कार्य भी पूर्ण कार्य व्यापार को सशक्त या प्रभावोत्पादक आयाम नहीं दे पाता है ।

विनोद रस्तोगी के 'नये हाथ' नाटक में पात्रों का संघर्ष परिवेश की मान्यताओं, रुढ़ियों आदि से दृष्टिगत वैमिष्य का संघर्ष है । एक दृष्टि अजयप्रताप और माधुरी की है, जो प्राचीनता की प्रतीक है । दूसरी दृष्टि नवीन विचारों के समर्थक महेंद्रपाल तथा शालिनी की है और एक तीसरी दृष्टि माला, सतीश, बालू और विजय की है, जो नवीन विचारों से प्रभावित तो है पर उनमें इतना साहस नहीं है कि वे अपने अधिकारों की मांग करें । पात्रों में इस तरह सन्तुलित विरोध को कल्पना कर

नाटककार वस्तु में प्रस्तुत स्थितियों में इन पात्रों को क्रिया-प्रतिक्रिया के लिए अवसर देता है। अंगूठी पहनाने की घटना के पूर्व तक का पूर्ण संघर्ष अन्तिम दृष्टियों का है, जिसमें महेन्द्रपाल माला, सतीश तथा बालों में नव जागृति भर कर उनमें अधिकारों की मांग को ललक पैदा करता है तथा उन्हें प्राप्त करने के संघर्ष के लिए प्रेरित करता है। शालिनी विजयप्रताप की मायकृता की अपेक्षा बुद्धि से काम करने के लिए प्रेरित करती है। इन पात्रों का संघर्ष साधारण रूप से विकसित होते हुए जिस तनाव और कौतुहल का निर्माण करता है, वह सतीश द्वारा माला को अंगूठी पहनाने की घटना के बाद से विशृंखलित होने लगता है, क्योंकि कुछ पात्रों का बदलना आकस्मिकता का परिणाम लगता है। उससे आगे बढ़े तो देखेंगे कि पात्र अपने-अपने विचारों को लिए संघर्ष करने को अपेक्षा आदर्शवादी हो जाते हैं, जिससे संघर्ष का तनाव स्कांगी हो जाता है और संघर्ष की सम्भावना अजयप्रताप को एक-के-बाद-एक आत्मस्वीकृति की स्थिति में समाप्त हो जाती है, तथा दृष्टिगत संघर्ष की तीव्र सम्भावना समझौते में बदलती है। शिथिलता समझौता हो जाने से नहीं आती, पर शिथिलता उस समझौते की अतार्किकता तथा आकस्मिकता से आती है। अपनी परम्परा और शान-शौकत के इतने दृढ़ हिमायती, अपना इज्जत के लिए भाई विजय को कलंक का टीका लगाने वाले अजयप्रताप का इतनी सहजता से नये विचारों और मान्यताओं को स्वीकृति दे देना वास्तविक नहीं लगता है। बदलने की प्रक्रिया किसी सशक्त विचारक्रम से प्रेरित नहीं है, जैसे कि इब्सन के नाटक 'फिलरस आफ सौसाइटी' में बर्निक द्वारा अपने अपराधों को, जिसका कलंक दूसरे पात्र पर है, स्वीकार करने की स्थिति उसके तीव्र आन्तरिक उद्वेलन, गहरी मानसिक उथल-पुथल तथा आन्तरिक दबाव का परिणाम है। नाटकीय अर्थों में तीव्र और गहन संघर्ष की प्रस्तुति इस शिथिलता के कारण प्रभावोत्पादक नहीं बन पाती, और नाटक एक उपदेश-सा देता लगने लगता है कि बीती पीढ़ी को बदलते युग के साथ बदलना चाहिए। भाषा भी ऐसा कोई रचनात्मक आयाग नहीं दे पाती कि नाटक में प्रस्तुत प्रारम्भिक संघर्ष नाटक की विशिष्टता दे सके, परिणामतः अपने पूर्ण प्रभाव में नाटक साधारण स्तर का बीच फेर रह जाता है।

लगभग ऐसी ही तर्कहीनता में अस्क जी का 'अलग अलग रास्ते' नाटक का संघर्ष अन्त तक आते-आते स्तरीय और बाह्य लगने लगता है। रानी अपने पति के स्वार्थी और

धन लोलुप होने के कारण उसे होकर पिता के घर चला जाता है। वह पत्नी के रूप में स्वयं को सहधर्मिणी मानती है, दासी नहीं, और इस रूप में उसका संबंध एक और पति से है, जो उसपर शासन करना चाहता है, दूसरी ओर पिता से है जो यह मानकर चलता है कि शादी के बाद चाहे जो हो लड़की को पति-गृह में हो रहना चाहिए। रानी का नाटक में संबंध पिता से है। आरम्भ होता है जो उसे पति के पास धन तक लेकर भेजने की तैयार है। रानी धन लोलुप स्वार्थी पति के साथ रहने की अपेक्षा अपने पैरों पर खड़े होकर कुछ भी करने की तत्पर है। किन्तु संबंध को यह परिकल्पना जिस प्रकार नाटक में प्रस्तुत होता है, उससे निराशा होने लगती है। पिता का विरोध कर रानी पति-गृह न जाकर भाई पुरान के सहारे घर छोड़ देती है, क्योंकि पिता के साथ मत-वैमन्य की चरम सीमा में वह अनुभव करती है कि सभी पुरुष एक जैसे होते हैं। निम्मे भाई के साथ नये जीवन की सौज में पिता, पति का त्याग तनाव को तोड़ नहीं करता है, पर अति-नाटकीय बनाता है, क्योंकि रानी यदि बेकार बैठे भाई के साथ जाकर जीवन के मार्ग का निर्णय कर सकती है, तो उसी श्रेणी के पिता या पति के साथ क्यों नहीं। जब अन्ततः उसे सहारे की ही आवश्यकता है तो रुढ़ियों और परम्पराओं से विरोध की बात असंगत लगती है। नाटक की दूसरी पात्र राजी के लिए संबंध का प्रश्न ही नहीं उठता, क्योंकि वह अपने पति द्वारा दूसरा विवाह करने पर भी उसी घर में रहना चाहती है और सास-ससुर के स्नेह के बल पर जीवन बिता देने का निश्चय कर लेती है।

पात्रों के इस संबंध से कार्य-व्यापार की गतिशीलता और नाटकीय तनाव तो मिलता है, पर यह सारा आयोजन संबंध को बड़ी सतही और थोड़ी अनुभूति देता है। पात्रों का चिन्तन और उनके निर्णय आकस्मिक माधावेश के प्रतिफलन हैं, किसी सशक्त, बौद्धिक या मावात्मक आदर्श से अनुप्रेरित नहीं। इसी कारण उनका विरोध तीव्र प्रतिक्रिया है, घनीभूत मानसिक उथल-पुथल का परिणाम नहीं।

मिथ्यामावातिरेक, यथार्थ प्रतिक्रियाहीनता के कारण बहुत गम्भीर प्रश्न को लेकर चलने वाले नाटक संबंध की दृष्टि से बहुत कुछ उपलब्ध नहीं करा पाते हैं। लक्ष्मीनारायण ठाल का 'मादा कैबटर्स' विषय और शैली की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण होते हुए भी और

रंगमंचीय होने के बावजूद भी पात्रगत संघर्ष की सघन वास्तविक अनुभूति नहीं दे पाता है। 'मादा कैवटस' में अरविन्द हिन्दू-विवाह-पद्धति पर अविश्वास करता है, क्योंकि वह सोचता है कि विवाह कला की उन्नति में बाधा है। इसी कारण वह अपनी पत्नी का त्याग कर आनन्दा को अपना कला प्रेरणा के लिए ढूँढ़ निकालता है। नाटक में अरविन्द के लिए संघर्ष का कोई प्रश्न नहीं है, क्योंकि उसे अपने इस प्रयोग में आस्था है, और विश्वास है कि आनन्दा भी इस दृष्टिकोण को स्वीकार करती है। संघर्ष को सम्मानना आनन्दा में है। वह ऊपर से अरविन्द की प्रेरणा बनो रहकर भी स्वाभाविक रूप से नारी है, वह अरविन्द से प्रेम करते हुए भी उसका साधना और विचारधारा को सण्डित नहीं करना चाहती है, फलतः वह अन्दर-हिन-अन्दर घुलती रहती है, जिस कारण उसके फेफड़े सराब हो जाते हैं। नाटक के प्रतीक संघर्ष को किसी भी स्तर पर प्रभावित करते हैं, ऐसा नहीं लगता। पात्रों के आपसी तनाव या संघर्ष की स्थिति निर्मित नहीं हो पाती है, अरविन्द इस निश्चय में जीता है कि आनन्दा उसकी प्रेरणा है और आनन्दा अरविन्द के लिए अपने व्यक्तित्व की हत्या करने का प्रयास करती है। ऐसा भी नहीं है कि आनन्दा का छिन्न आन्तरिक संघर्ष, अपने जादश में हो, नाटकीय तनाव का निर्माण कर पाया हो। भावप्रवणता का प्राधान्य, अतार्किक आयोजन में साधारण स्तर का हो जाता है। नाटक के अन्य पात्र भी संघर्ष की दृष्टि से कुछ उपलब्ध नहीं करा पाते हैं। केवल सुजाता किसी गहन संघर्ष की अनुभूति देती है, पर नाटक में उसकी अवसर नहीं मिल पाता है।

इन सभी नाटकों से कुछ स्तरों पर भिन्न अग्निहोत्री के 'नेफा की एक शाम' के पात्र युद्धकालीन परिवेश से संघर्षरत है। यद्यपि कुछ युद्धकालीन पात्रों का संघर्ष और उनका कार्य जादश से अनुप्रेरित हुआ करता है, किन्तु नाटक में प्रस्तुत जादश एक लम्बी और वास्तविक हत्यानुभूति से उद्भूत है। सभी पात्र अपनी वैयक्तिकता को रक्षा करते हुए सामूहिक संघर्ष में उलझे हुए हैं। व्यक्तिगत रूप में नोमों और देवल, नोमों और मां का संघर्ष नाटक के प्रारम्भिक तनाव को निर्मित करता है। नोमों का अपने माई देवल और मां माताई से गुंगी सुहाली के कारण संघर्ष है। नोमों को छोड़कर सुहाली को कोई भी नहीं चाहता है। माताई यह समझती है कि जब से गुंगी सुहाली आयी है, नोमों उसका नहीं रहा है, फलतः उसकी पमता विशेषरूप से छोटे-बड़े देवल

पर टिक जाती है, क्योंकि देवल छोटा तो है पर मां की मांति वह मां सुहाला को पसन्द नहीं करता है। देवल के प्रति मां का अधिक ममता नीमों को खलता है। उसे लगता है कि देवल भूम पर मां नहीं जाता, रात-रात भर गायब रहता है, और सुहाली को मां अन्धो दृष्टि से नहीं देखता है। पात्रों का आपसी विरोध सम्बन्धों में तनाव लाता है। तनाव का इस पृष्ठभूमि पर देवल को गौरी के साथ आक्रमण करने के संघर्ष में व्यस्त देखकर मां की संघर्ष को स्पष्टता उभरने लगता है तथा शोकाकाई के आने और तवांग के नष्ट हो जाने के संवाद देने से पात्रों के संघर्ष को तीव्रता मिलती है। अब तक लगभग सभी पात्र व्यक्तिगत स्वार्थों के लिये या अपने पर बोती किता दुःखद घटना की प्रतिक्रिया स्वल्प संघर्ष-रत हैं, किन्तु बांग्रु और फुंगशी के आने का सारा घटना-क्रम सभी पात्रों को एक उद्देश्य में बाध कर जाता है। पात्रों का आपसी तनाव समाप्त होता है और नीमों अत्यन्त तनाव की स्थिति में देवल को रक्षा कर नाटकीय ढंग से बांग्रु का हत्या करता है। माताई भी इस घटना से उसी उद्देश्य में शेष पात्रों के साथ संघर्ष-रत होती है। पृष्ठभूमि में तीव्र होते युद्ध के सन्दर्भ में इन पात्रों की क्रियाशीलता भी तीव्रता लेती है और धीरे-धीरे नाटकीय संघर्ष सियांग नदी के पुल को उठाने के उद्देश्य पर टिक जाता है। पात्रों का पूर्ण संघर्ष मानवीय कमजोरियों और नाटकीय दृढ़ता से शासित है। सियांग नदी के पुल को उठाये जाने से पूर्व पात्रों का आपसी संघर्ष, उनका मानवीय उल्लेख संघर्ष को कुशलतापूर्वक गहराई देता है। पात्रों की क्रिया-प्रतिक्रिया आकस्मिक या अविश्वसनीय नहीं प्रतीत होती, ऐसा भी नहीं लगता कि उनकी प्रतिक्रिया अधिक हो गई हो। यद्यपि पात्रों का संघर्ष बहु आयामी व्यापकता नहीं देता पर 'क्रान्तिकारी' के पात्रों की मांति के 'टाइप' पात्र भी नहीं है। वहां संघर्ष की प्रतिक्रिया तीव्रता में बाह्य अनुभूति से आक्रान्त लगती है, पात्रों की क्रियाशीलता उलझाव की अनुभूति नहीं दे पाती, क्योंकि संवादों में वह क्षमता नहीं है, जो सूचना में जीवन्तता का आभास दे सके, फलतः वे वर्णनात्मक लगते हैं। इसमें हमारा रुचि का केन्द्र पात्रों के बीच की प्रत्येक उलझन भरी स्थिति है, क्योंकि उस उलझाव से नये संघर्ष की सम्भावना को हम ग्रहण करते का प्रयत्न करते हैं। पुल के टूट जाने से नीमों, देवल का संघर्ष तो

समाप्त हो जाता है, क्योंकि उनका मृत्यु हो जाता है, किन्तु नाटक का संघर्ष अभा समाप्त नहीं होता, 'अभा' शुरुआत है, 'शुरुआत' को घीषणा में घनीभूत हो जाता है; पुल टूटने में एक एकलता का मिलना है, पूर्ण संघर्ष का अन्त होना नहीं यह अनुभूति गहरी होने लगती है। वस्तुतः यह कबोला दुश्मनों के मार्ग में जहां तक हो सके, बाधा डालने का उद्देश्य सामने रखकर संघर्षरत है। उस क्रियाशीलता में कुछ पात्र स्वयं परिस्थितियों के दबाव में बदलते हुए दूसरों को भी बदलने का प्रयास करते हैं किन्तु यह बदलना स्वाभाविकता से होता है। नीमों द्वारा सुहाली को हत्या भावातिरेक का परिणाम नहीं है और न ही शीखावाई तथा देवल का सम्बन्ध आकस्मिकता का परिणाम।

कार्य-व्यापार की तीव्रता में यद्यपि नाटककार वैसा सम्भावनारं तो नहीं दे पाता है, जैसी कि 'अंधा युग' में भारती द्वारा दे दी गई है, किन्तु फिर भी नाटक का अपना एक प्राप्ति है, जिसमें यथार्थ की घटना का ऐसा नाटकीय स्थानान्तर है, जो संघर्ष को ऊपरी तथा सतही हो जाने से बचाने के लिए तनाव के सहारे संघर्ष की स्थितियों को प्रस्तुत करता है। संघर्ष वाह्य तो है, किन्तु ऐसा नहीं लगता कि संघर्ष की स्थितियां अनायास प्रकट हो गयी हो अथवा आकस्मिकता में अविवक्षणीयता का बोध देती हो।

व्यक्ति का व्यक्ति से संघर्ष — दृष्टिगत, प्रकृतिगत, आदर्शगत

स्थूल रूप में देखा जाय तो प्रत्येक

आयाम व्यक्ति से व्यक्ति के संघर्ष को ही प्रस्तुत करता है, किन्तु जब वही संघर्ष थोड़ी विशिष्टता लेता है तो व्यक्ति के आदर्श, प्रकृति या दृष्टिकोण का संघर्ष प्रस्तुत करता है। सुदृढता में अच्छे-बुरे पात्रों का, या परिवेश से दूररत पात्रों का संघर्ष भी आदर्श दृष्टि अथवा प्रकृति का हो सकता है। सुदृढ रूप से व्यक्ति के व्यक्ति से संघर्ष में ये ही आयाम व्यक्त होते हैं, उन्हें उनके आदर्शों की भिन्नता, दृष्टि अथवा प्रकृति की विभिन्नता संघर्ष को प्रस्तुत करती है। जिन नाटकों की चर्चा की जा चुकी है, उनमें से कुछ नाटकों के पात्रों का संघर्ष व्यक्ति के इस संघर्ष को भी प्रोक्षित करता है। 'कोणार्क' में परिवेश के सन्दर्भ में तो आर्थिक संघर्ष प्रस्तुत है, किन्तु विशु और कर्मपद के प्रत्यक्ष संघर्ष में अन्तर्व्याप्त संघर्ष उनकी दृष्टिगत भिन्नता का है। विशु कलाकार के कार्य क्षेत्र को केवल उसका कलागत

रचनाशीलता तक सीमित मानता है । बाह्य उलझनों और चिन्ताओं के दौत्र से अलग कलाकार के अस्तित्व को कलाजगत का सुन्दरता तक ही सीमित मानता है, जब कि धर्मपद मानता है कि कलाकार को केवल सौन्दर्य का प्रणेता ही नहीं, जीवन के संघर्षों का प्रणेता भी होना चाहिए, क्योंकि वह मानता है, जीवन का पूर्ण तात् सौन्दर्य और संघर्ष दोनों में होता है । उनका दृष्टिगत भिन्नता ही वर्गीकृत संघर्षों को उभारती है तथा पूर्ण संघर्ष को तनावपूर्ण आयाम देता है । अलग अलग रास्ते में रूढ़ियों से व्यक्ति के विरोध में मुक्तः व्यक्ति को विचारगत भिन्नता का संघर्ष है । राजा नवीन विचारों से प्रभावित, पिता और पति को परम्परित विचार-धारा से विरोध रखता है । पुराने में नवीन विचारों का हिमायती है । पात्रों में इन वैभिन्न्य के कारण उलझाव की स्थितियाँ उत्पन्न होती हैं । इस तरह 'रातरानी' और 'मादा कैवटस' के पूर्ण संघर्ष में पात्रों के आदर्श का संघर्ष है । 'रातरानी' में कुन्तल का आदर्श जीवन को कल्याण तथा शान्ति के स्तरों से सुलाने का है, जब कि जयदेव का आदर्श धन है । कुन्तल अपने आदर्श के कारण त्याग, दया और सहानुभूति का मार्ग अपनाता है और जयदेव अधिक धन प्राप्ति के लिए कुर और उग्र व्यवहार का प्रयोग करता है । उसके लिए कुन्तल का मार्ग प्राचीनता का धौतक है और कुन्तल के लिए जयदेव का मार्ग स्वार्थ का । जीवन को सुलाने का उनका यह भिन्न आदर्श अपनी तोड़ना में जब उलझता है तो संघर्ष का संभावना देता है, किन्तु देखा जा चुका है कि यह सम्भावना प्रतिकूलन में निराशा हो देता है । 'मादा कैवटस' में इसी तरह विवाह के परम्परित रूप से विद्रोह कर जब अरविन्द नये रूप की सौज करता है तो वह सारे परम्परित बन्धनों को अस्वीकार कर आनन्दा की शरण जाता है । उसका आदर्श सम्बन्धों को बन्धनहीन मानने का है, जब कि आनन्दा का आदर्श परम्परित या कहे नारी मन की स्वाभाविकता का ही है । मिश्र जी के 'सिन्दूर की हौली' में पात्रों का संघर्ष भिन्न आदर्शों का ही लेकर है । पात्रों में संघर्ष की परिकल्पना गहराई नहीं ले पाता है, एक तो इसलिए कि वस्तु का गठन ही इस सम्भावना को पोषित नहीं करता है और दूसरे पात्रों का पूर्ण संघर्ष अविश्वसनीय लगने लगता है, क्योंकि पात्रों के आदर्श नाटकीय तर्क संगति से ही नहीं उतारते हैं, आदर्श प्रस्तुत रूप का ही कारण गहरी

आकांक्षता के प्रतिकूलन का अपेक्षा आरोपित लगता है, जिसपर सहजता को विश्वास भी नहीं हो पाता है । चन्द्रकला की रजनीकान्त पर आसक्ति स्वाभाविक हो सकता है, किन्तु मरते हुए रजनीकान्त के अश्रु पति बनाकर अपने पत्नीत्व के आदर्श का रसावलि-सुविग्रह नहीं है । मिथुना के पात्र साधारण व्यक्ति नहीं, 'अतिमानव' लगते हैं, क्योंकि उनमें व्यक्ति की कामनाओं और वासनाओं का विद्रोह, व्यक्ति की प्राकृतिक आवश्यकताओं और आदिम प्रवृत्तियों को टकराहट और उभेलन नहीं है । पात्रों का यह परिवर्तना संघर्ष का निर्माण करने में विफल होने लगता है और ये सभी बातें नाटकीय पात्रों को, इनसे बहुत दूर ले जाती हैं । इसके विपरीत नरेश मेहता के 'संहिता-यात्राएं' के पात्रों में प्रतिक्रिया इतनी कम है कि वे अपनी ही स्थिति के उद-गिद घुमते हुए नाटकीय संघर्ष की सम्भावना को विच्छिन्न-रा कर देते हैं । सामंताय परम्पराओं में पड़े, उनमें जोते हुए, फिर उनसे अलग होने की कामना वे नहीं करते और जीवन की सारी विवशताओं के बाव चलाते जाने की स्थिति को भावुकता और दार्शनिकता से जोड़े रहते हैं । स्वयं को बदलने की कामना उनमें है ही नहीं, और यदि उन्हें कोई बदलना चाहता है तो वे अपना विवशता प्रकट कर रह जाते हैं । अपने अस्तित्व की शक्तिता समझने के लिए व्यक्ति को ऐसे सत्य की सोज में डूबकर होना पड़ता है, जिसमें आस्था रखा जा सके । किसी बने-बनाये आदर्श को स्वीकार करने की अपेक्षा स्व निर्मित आदर्श को स्वीकार करने के लिए मनुष्य को कार्यरत होना पड़ता है । लक्ष्मीनारायणलाल के 'दर्पण' नाटक में व्यक्ति के इसी आदर्श की सोज का संघर्ष प्रस्तुत हुआ है । बचपन में ही बौद्ध-मिथुनी बना दी गई पूर्वी युवावस्था में पहुँचकर उस वातावरण को स्वीकार नहीं कर पाती है । आसारिक जीवन में लौटने की स्थिति में उसका साक्षात्कार हरिपदम से होता है और वह उसकी ओर आकृष्ट होता है । हरिपदम में अपनी क आकांक्षित को वह समझने का प्रयास करती है । उसके मन में इतनी कठिनाई और मानवता है कि वह हरिपदम से अपने विवाह को पूर्णतया स्वीकार भी नहीं कर पाती है । इसी मनःस्थिति में कभी वह हरिपदम की ओर बढ़ती है और कभी उससे दूर हटने का प्रयास करती है । द्विविधा की इस मनःस्थिति में दाय के रोगों एक दंडी, जिसकी वह पहले सेवा-सुश्रूषा कर चुकी है, से साक्षात्कार होने पर वह अपने जीवन के सत्य को पहचान कर पुनः वह मठ में लौट जाती है । इस तरह पूर्वी का संघर्ष जीवन के उस आदर्श या सत्य की सोज का है, जो व्यक्ति स्वतः सोज निकालता है,

परन्परित लड़ियों द्वारा आरोपित नहीं करने देता है । नाटकाय विरोध का दृष्टि से समा पात्र पूर्वी के संघर्ष को उल्लिखित करते हैं । दुजान के सान्निध्य में उसका मानवाय रूप उमर कर आता है और हरिपदम के सामने उसके व्यवहार का कृत्रिमता उसके व्यक्तित्व को स्पष्ट करता है । ममता और उसके बीच का वैषम्य भी उसका मानवीय विशेषता को उजागर करता है और हरिपदम के मिता के विरोध में इन्हीं चारित्रिक विशेषताओं को और स्थायित्व मिलता है । देखा जाय तो नाटक के पूर्ण संघर्ष का आधार पूर्वी का ही संघर्ष है, अतः उसके संघर्ष को और ही हमारा ध्यान जाता है । नाट्यकार ने उसे जिन विशेषताओं से विमुक्त किया है, वे ही पात्र का स्वभाविकता को नष्ट करती है । कठणा और दया का इतना प्रवाह अलग लगता है, क्योंकि उसके आधार का ज्ञान नहीं हो पाता, इसी तरह पूर्वी के मठ छोड़कर जाने में उसको वास्तविक कामना का ज्ञान हमें नहीं हो पाता है । किसी एक स्टेशन पर अनायास बीमार हरिपदम की सेवा करते हुए उसके घर तक जाकर जातिपरि जीवन जाने का कामना का पूर्ण प्राकृतिक स्तर पर निराशा देता है । आदर्श का उदात्त स्तर संघर्ष के क्षणों को गहराई नहीं दे पाता है और पूर्वी नाटकाय पात्र के रूप में अविश्वसनीय लगने लगती है । रोगी दंडों से उसका साक्षात्कार और उसकी मानसिक स्थिति का परिवर्तन जिस स्थिति में होता है, वह आत्मिकता और अविश्वसनीयता का बोध देता है । वस्तुतः परिवर्तनोप मोड़ देने वाले ऐसे क्षणों का अभाव, जो नाटकाय ढंग से पात्र की विशेषता को व्यवहार कर दे, मा संघर्ष को विशृंखलता या अपरिपक्वता का कारण माना जा सकता है । मनु मंडारी के 'बिना दोवारों के घर' में पात्रों का संघर्ष उनकी प्रकृति के कारण तीव्रता लेता है । पति-पत्नी का प्रकृति स्वनिर्माण की श्रियाशीलता के दुनियादी अन्तर में आपसी तनाव को इतना विकास देती है कि शीमा घर छोड़कर चली जाती है । शीमा पढ़-लिख अपने मार्ग पर स्वच्छन्दता से आगे बढ़ना चाहती है । उसको महत्वाकांक्षा उसे आगे बढ़कर ऊँचे पदों की खोज करने को प्रेरित करती है, किन्तु अजित जो स्वयं शीमा को इस मार्ग पर लाता है, अन्ततः उसकी स्वच्छन्दता से विरोध भी करने लगता है । दृष्टिकोण का यह विरोध उनकी प्रकृति का अंग बन जाता है, फलतः वे प्रत्येक बात को आत्मसम्मान का प्रश्न मानकर उलफ जाते हैं । एक छोटी-सी बात भी बड़ी बात बन जाती है और तनाव कम करने की इच्छा स्वभावतः तनाव को तीव्र कर देता है । आन्तरिक कौमलता

व्यंग्य और कटुता से आक्रांत होकर चरम सीमा तक आते-आते प्रसन्न बन जाता है । आपसी सम्बन्धों में भरता तनाव नाटक को संघर्षमय गत्यात्मक आयाम देता है । नाटक में संघर्ष और तनाव तो है, किन्तु नाटककार का दृष्टि उसे गहरी देने का अपेक्षा विस्तार देने में अधिक रहता है । विस्तार में पात्रों के उल्लास का एक ही प्रारूप बार-बार दुहराया जाकर अपना आकर्षण सोने लगता है । पात्र तनाव को जिस अप्रिय स्थिति से गुजरते हैं, इसका उनके व्यक्ति पर क्या प्रभाव पड़ता है, उनका आन्तरिक प्रक्रिया उस सन्दर्भ में मौन रहकर व्यक्ति के मानसिक संघर्ष को लक्ष्य तक नहीं करता । वह दबाव जो उन्हें एक-दूसरे के प्रति अतृप्ति बना देता है, किसी क्षणिकता के कारणों का परिणाम होने का अपेक्षा किसी अस्वाकार की प्रतिक्रिया है । नाटकीय संघर्ष इस तरह साधारण प्रभाव डालकर रह जाता है ।

देला जाय तो इन पात्रों के संघर्ष में वह सघनता, विश्वजीवता और मानवीय संवेदनाओं का उद्भवन नहीं है, जो 'अंधा युग' के पात्रों में है, 'आकाश का एक दिन' के शालिदास या मल्लिका में है, 'लहरों के राजहंस' 'आधे जघूरे' या 'एक और दिन' के पात्रों में है । लगभग ये सभी नाटक एक और व्यक्ति के प्रत्यक्षगत की उथल-पुथल को प्रस्तुत करते हैं और दूसरी ओर पात्रों के आपसी संघर्ष को, दोनों का समन्वय कार्य को गत्यात्मक आयाम देते हुए पूर्ण कार्य को चरम सीमा का ओर प्रेरित करता है ।

व्यक्ति का मानसिक संघर्ष / दो व्यक्तियों के आपसी सूक्ष्म संघर्ष को, जो उसके आदर्श, उसकी प्रकृति और दृष्टिकोण का है, पात्रों का मानसिक संघर्ष गहराई और सुक्ष्मता प्रदान करता है । जिन नाटकों को चर्चा यहां की जा रही है, उनमें से अधिकांश नाटकों के पात्रों का द्रियाशोभता, उनके आदर्श आदि उनकी आन्तरिकता से अनुप्रेरित होकर पूर्ण नाटकीय कार्य को विकास देती है । तात्पर्य यह कि दूसरे व्यक्ति के सन्दर्भ में उनका संघर्ष एक ओर आदर्श और दृष्टिकोण का है, दूसरी ओर ये आदर्श और दृष्टिकोण उनके आन्तरिक संघर्ष से प्रेरित हैं । संघर्ष का बाह्य प्रदर्शन आन्तरिक दबाव के गहन कारणों का परिणाम है, इसी कारण पूर्ण प्रभाव में उनका संघर्ष व्यक्ति के संघर्ष के सभी सम्भावित आयामों को सन्निकट रूप से आत्मसात् कर चला है । अलग-अलग रहे जाने

ये पर ये सभी संबंध एक पूर्ण संबंध को वास्तविक और तीव्र अनुभूति देते हैं। अतः उनको अलग रखना अनावश्यक विस्तार होगा। पूर्ण प्रभाव में इन कुछ नाटकों के पात्रों का संबंध किसी गहरी नाटकीय सम्भावना को देने लगता है। अश्वजित का 'कैद' नाटक अप्पा की प्रकृति में घर की टूटन और विफल प्रेम को पाँड़ा के अन्तर्व्याप्त संबंध को प्रस्तुत करता है। पात्रों के संबंध का जो गहरा अनुभूति भिन्न स्तर पर 'आधे-अधूरे' और 'एक और दिन' में होती है, उसी अनुभूति का एक प्रारंभिक रूप इसमें उभरता है। नाटक में अप्पा के जीवन की पाँड़ा और विवशता को लेकर नाटककार किसी संबंध को प्रस्तुत नहीं करता है, पर संबंध के तनाव को प्रस्तुत करने का प्रयास करता है, जिसमें पूर्ण तनाव भावुकता और सहानुभूति के कारण घुटन के भाव से निर्देशित है। प्राणनाथ का संबंध उसी में कैद है, क्योंकि अप्पा के जीवन को नष्ट करने का उत्तरदायी वह स्वयं को मानता है, और मन-हा-मन उसकी व्यथा को अनुभव कर उद्वेलित होता है। अप्पा प्रेम और कर्तव्य के संबंध को जोते-जोते चिढ़ा-चढ़ा हो गई है और अपना आक्रोश एक और बर्ची पर उतारता है दूसरी और गृह-काज की अदासीनता से देख एक प्रकार के झिराय में व्यक्त करता है। किन्तु दिलाप मनोमन्थन की स्थिति में लज्जितता को और प्रवृत्त होता है। आन्तरिक संबंध को ये स्थितियाँ दिलाप के असह्य पहुँचने पर बाह्य रूप से व्यक्त होता है। अप्पा का परिवर्तित व्यवहार घर की सफाई और बर्चों की दुलार उसके संबंध को नाटकीय आयाम देने के आधार हैं। किन्तु नाटक में शायद आन्तरिक विश्वसनीयता नहीं है, या एक प्रकार की कृत्रिमता है या नाटककार को भावुकतापूर्ण दृष्टि है, जिस कारण नाटक पूर्ण प्रभाव में कुछ अधूरा सा लगता है। और उसका नाटकीय प्रभाव सूक्ष्म अनुभूतियों को आन्तरिक रूप से नहीं उभार पाता है।

धर्मवीर भारती का 'अन्धायुग' युद्ध से उत्पन्न अनेक बाह्य एवं आन्तरिक संकटों का समझा को लेकर चलता है। पात्र हमारे जाने-पहचाने हैं और कथा भी महामारत के युद्ध की है। किन्तु इस ऐतिहासिक आधार पर नाटककार जिन पात्रों को प्रस्तुत करता है, वे किसी भी युग के पात्र हो सकते हैं और उनका संबंध किसी भी ऐसे पात्र का हो सकता है, जिसे वैसे स्थितियों में जाना पड़ा हो। प्रत्येक पात्र की वैयक्तिकता, उसका अपना संबंध, दूसरे पात्रों के विरोध में उसकी प्रतिक्रिया नाटकीय संबंध को अत्यन्त सघनता और सूक्ष्मता प्रदान करती है। सभी पात्र सामूहिक रूप से दो दलों में विभक्त

है । व्यक्ति से व्यक्ति के संबंध के मन्दम में उनका संबंध जो समूहों का अपने आदर्श एवं दृष्टि को लेकर है । धृतराष्ट्र, गांधारी, अश्वत्थामा, कृपाचार्य, कृतवर्मा और भीम के अवशेष हैं, जिनमें से अश्वत्थामा उस समूह के संबंध को गत्यात्मक आधार देने वाला प्रमुख पात्र है । उसका आक्रोश जो गहरी आन्तरिक पीड़ा और आत्म उद्वेग का प्रतिफलन है, रह-रहकर तीव्र प्रतिक्रिया के परिणाम में विव्यंसात्मक कार्य में प्रकट होता है । यह ज्ञान कि सत्य और धर्म के लिए लड़ा जाने वाला यह युद्ध वस्तुतः असत्य और अधर्म से जोता गया है, उसके मनोमन्थन का कारण भी है और उद्वेगित करने का आधार भी । गुरु-पिता द्रोण को हल से हथिया और माम तथा दुर्योधन के मृत्यु युद्ध में कपट से दुर्योधन को पराजित करना, प्रमुख रूप से अश्वत्थामा के संबंध को तीव्र करते हैं । युद्ध का परिणति लेकर चिन्तन करके, गांधारा को व्यथा का अनुभव कर यह संबंध तीव्र प्रतिक्रिया में बदलता है, जिसे प्रकाशित होने का निश्चित मार्ग मिलता है, बलराम के इन शब्दों से 'वे निश्चय ही मारे जायेंगे अधर्म से' और उसके तथा कौरवों के संबंध से ।

आन्तरिक मनोमन्थन और शक्तिशाली दबाव में वह पाण्डव-शिविर को तहड-गडग करने जाता है । कृष्ण और अर्जुन का उस पर प्रभुत्व उसके तीव्र आक्रोश को अन्तिम परिणति देता है, जब कि वह इलाख फेंक कर उसे वापिस लेने का अवसरता में उसका के गर्म पर लड़क कर देता है तथा कृष्ण द्वारा शास्त्रस्त होता है । अश्वत्थामा का गहन, मनोमूत आन्तरिक संबंध अन्य पात्रों के विरोध में बाह्यान्विष्ट पाता हुआ पूर्ण नाटकीय संबंध को प्रभावशाली तथा स्थाई गत्यात्मक एवं परिवर्तनीय मौड़ देता है । पिताहन्ता से प्रतिशोध लेने की उसका उत्कट इच्छा पर्याप्त नाटकीय है और इच्छा की प्रतिक्रिया नाटकीय कसाव लिये हुए है । अश्वत्थामा के संबंध का तीलान्न शेष पात्रों के सघन संबंध से नियमित होता है । गांधारी का संबंध बाह्य प्रतिक्रिया में केवल कृष्ण को शाप देने के रूप में प्रकट होता है, अन्यथा उसका पूर्ण संबंध अन्तर्निहित और अन्तर्व्याप्त है । गांधारी का मानसिक संबंध उस मर्यान्तक पीड़ा से शासित है, जिसे एक माँ अपने सभी पुत्रों की मृत्यु पर भोगती है और उस व्यक्ति पर अपनी अनास्था और क्रोध व्यक्त करता है, जो उसका प्रिय पात्र है माँ है, और उसके सारे कुटुम्ब के विनाश का हेतु माँ । कृष्ण के प्रति उसका आक्रोश इसी

द्विविधा का है और यही द्विविधा शाक्यस्त अश्वत्थामा के प्रति अहमभुक्ति के क्षण में तीव्र प्रतिक्रिया में नाटकीय मोड़ लेता है। आक्रोश का वह परिणति कृष्ण के शाप स्वीकार कर लेने पर आत्म-व्यथा और आत्मग्लानि के माय से अनुरजित हो जाता है। ममता, क्रोध, घनाभुत पाँड़ा सब जैसे उसे पराजित छोड़ जाते हैं और विच्छिन्न-सी गांधारी का सम्पूर्ण अन्तर्मान उसको स्थायी पाँड़ा और पश्चात्ताप का प्रतीक बन जाता है। गांधारी के अन्तर्मन का क्रन्दन रुदन में परिवर्तित नहीं होता न ही किसी अन्य वाह्य स्थूलता में, पर अत्यन्त सूक्ष्मता और सघनता से नाटक में अन्तर्धीप्त रहकर नाटकीय तनाव को महत्वपूर्ण आयाम देता हुआ सघन बनाता है। धृतराष्ट्र का आत्म उल्लेख अपनी अन्धों प्रवृत्तियों के परिणाम और अपनी असमर्थता में सुने हुए युद्ध को हाथ से छु-छुकर देख आने के उत्पन्न गहरी निवृत्ति को पोड़ा का है। कृष्ण जो उन समा संघर्षों से ऊपर है, कर्म, विश्वास और श्रद्धा के पात्र हैं के विरोध में अन्य पात्रों की संघर्षों की स्थितियाँ मिलता हैं। गांधारी के आप को वे जिस सहजता से ग्रहण करते हैं, उससे नाटकीय संघर्ष की कोई क्षति नहीं पहुँचती है, बल्कि तीखा संघर्ष 'युग संध्या की अलुचित हाया' के रूप में समा के मन पर अंकित होकर अपना स्थायी प्रभाव जमा लेता है। विजय की अनुभूति विश्वासोन्ध्वस्ता से ग्रसित हो जाती है। धृतराष्ट्र का आन्तरिक संघर्ष पूर्ण युद्ध का विश्वासात्मक उपलब्धि से उत्पन्न यातना, अमानुषिकता, जर्जर व्यक्तित्व और अनुरजित अमंगल भावी युग के जंधियारे को अनुभव करने का है। विदुर नाटक में एक ऐसा पात्र है, जिसका संघर्ष अनेक जिसरे सुर्गों को जोड़ता है, किन्तु ये जोड़ नाटक में पैबन्द की भाँति मढ़े नहीं लगते, अस्तु अन्तरालों और विचारों को गहराई देने वाले सप्तमसूत्र है। युयुत्सु, जो अपना अन्तरात्मा को आवाज सुनकर सत्य का पक्ष स्वयं निर्धारित कर अपने माश्यों के विपक्ष में युद्ध करता है, अपनी विजय और अपने परिवार की पराजय की अनुभूति से दम्बरत है। दोनों ओर से वह जो अजित करता है, उस घृणा और अनास्था को लिए वह नाटक में सूक्ष्म नायकों की पोषित करता है। देहा जाय तो प्रत्येक पात्र अपने में जोता हुआ, अपने ढंग से युद्ध की परिणति को, उसको पोड़ा को, मीगता हुआ चिन्तन के स्तर पर उसे विश्लेषित करता हुआ, पूर्ण संघर्ष को गहरी नाटकीय रचनात्मक संवेदना देता है। प्रत्येक पात्र प्रहरी से वृद्ध याचक तक युद्ध की विभीषिका और उसमें होने के अपने सहसास को, अपने कर्मों की

अनुभूति को, आशा-अनाशा और भविष्य के प्रति आशा-निराशा के प्रश्नों को लेकर किसी-न-किसी स्तर पर आन्तरिक उछलन से विचलित है। इन पात्रों का आन्तरिक संघर्ष और उसकी संयमित अभिव्यक्ति मुख्य पात्रों के तात्त्विक संघर्ष और उसका परिणति को गम्भीर स्थायित्व प्रदान करता रहता है। भिन्न स्तरों पर नाटक के पूर्ण संघर्ष को विभक्त कर नाटककार उसकी समग्रता में एक निश्चित रचनात्मक प्रभाव प्रस्तुत करने में सफल होता है, जिसमें उज्जना भी है और गम्भीरता भी, बाह्याभिव्यक्ति और सुदृढता भी है।

'जंघा युग' का बहुआयामी व्यापक परिप्रेक्ष्य जिस गहरे नाटकीय संघर्ष का अनुभूति देता है, कुछ वैसा ही अनुभूति 'आषाढ़ का एक दिन' व्यक्त का भावप्रवणता के परिप्रेक्ष्य में देता है। अम्बिका, मल्लिका, कालिदास और विलोम भिन्न आदर्शों और दृष्टिकोणों को लेकर चलते हैं और इनके बाह्य व्यक्त का आन्तरिक उछलन कहीं अधिक नष्टपूर्ण हो उठता है। अम्बिका माँ है और उसने जीवन को यथार्थ का दृष्टि से देखा है। वह अपने अनुभवों के आधार पर जीवन के प्रति व्यावहारिक दृष्टि रखती है। उसका पूर्ण संघर्ष, आन्तरिक और मल्लिका या कालिदास से इसी आधार पर है। कालिदास के कवि पर उसे विश्वास नहीं है, क्योंकि वह भावना को अपेक्षा उसकी अकर्मण्यता को देखता है। वह अनुभव करता है कि कालिदास के सान्निध्य में मल्लिका की भावना कितनी ही घना क्यों न हो जाय पर यथार्थ जीवन इस भावना पर नहीं बिताया जा सकता। इसी कारण वह निरन्तर इस प्रयास में रहती है कि मल्लिका का विवाह हो जाय, किन्तु मल्लिका से अपने नेहवश, उसपर अपनी इच्छा को आरोपित भी नहीं करना चाहता, परिणामतः वह निरन्तर अपना अन्दर की माँ और बाहर की माँ से संघर्ष डाल रहती है। कालिदास का उज्जयिनी जाकर तटस्थ हो जाना और राजवधू प्रियगुर्मजरा का आकर घर को भित्तियों के परिसंस्कार करने, मल्लिका से किसी राजकर्मचारी से विवाह के प्रस्ताव रखने, उसकी भावना के मुल्य करने की बात से रुग्ण अम्बिका का निरन्तर संचरित घनोद्भूत संघर्ष ग्लानि और अपमान के अनुभव से उत्तेजित होकर आक्रोश और व्यंग्य में अभिव्यक्त होता है। उसकी शान्ति, गम्भीर घनोद्भूत वेदना राजवधू के व्यवहार में उत्तेजित होकर विद्रोह कर उठती है, पर आवेगों की सघनता के क्षणों में वह राजवधू के सामने सब कुछ कह नहीं पाती है और उसका प्रस्थान विक्षिप्त अम्बिका को वह सब कहने पर

वाध्य करता है, जिसे केवल उसने इतने वर्षों में अपने मन में मोगा है । अम्बिका के संघर्ष के माध्यम से नाट्यकार पूर्ण नाटकीय संघर्ष को तात्का तनावमय आयाम देता है, जिसकी श्रद्धा को हम प्रारम्भ से अनुभव करने लगते हैं, और निरन्तर यह अनुभूति तीव्र होती जाती है कि अम्बिका जो रौचता है, मल्लिका नहीं जानता। वही उसका अन्त है । इस रूप में अम्बिका का पूर्ण संघर्ष जहाँ गहरे यथार्थ के अनुभव दौड़ता है, वहाँ सघन नाटकीय शरणों को कार्यरत लेता है । उसके संघर्ष के विरोध में मल्लिका जीवन के प्रति निरन्तर निम्न दृष्टिकोण लिए प्रस्तुत होती है । मल्लिका जीवन को सारा आवश्यकताओं की भावना की कर्तव्यता के सामने तुच्छ और नगण्य मानता है । जीवन की यथार्थ आवश्यकताओं की ओर उसका कभी ध्यान नहीं जाता है और जब जाता है तो वह उसके लिए वारंवार बन जाने की भी विशेष महत्त्व नहीं देता, क्योंकि उस रूप में भी वह आन्तरिक रूप से वही मल्लिका बन रहा होता है । उसका संघर्ष सघन अनुभूतियों का संघर्ष है, जिसे निरन्तर मोगती हुई वह वाह्य रूप से तो पूर्ण अभाव को सहते हुए टूटती जाता है, पर अपने अन्तर को इस अभाव से नहीं भरने देती । कभी न कभी कालिदास के लौटने की आशा को पाले, उसकी अनुभूति क्षति में उसके स्वागत की कल्पना में अपने हाथ से भोजन की निमोषण करती है, उसकी अनुभूति को तरी-ताजा बनाए रखने के लिए पर्वत शिखर तक नित्य जाती है, किन्तु जब कालिदास गांव आकर भी उससे मिलने नहीं जाता, और बदले में प्रियगुनंजरी उसकी भावना का मूल्य आंक कर उसे अपमानित कर जाता है तो वह अन्दर से व्यथित होकर भी दूसरे पात्रों के द्वारा कालिदास की आलोचना, कटु व्यंग्य को चुपचाप सह लेती है, अथवा उस सब को उनकी संकुचित दृष्टि मानकर क्षान्त्वना पाती है । कालिदास के अपेक्षित व्यवहार से व्यथित होकर भी उसके प्रति मन में विपरीत भाव नहीं लाती । कालिदास के न बजाने से प्रतोक्षा का वाह्य संघर्ष तो समाप्त हो जाता है, किन्तु यह वाह्य निराशा गहरी वास्था बनकर सूक्ष्म रूप से उसके पूर्ण व्यक्तित्व में अन्तर्निहित हो जाती है । इसी कारण वर्षों के अनन्तर जब उसे मातुल से यह संवाद मिलता है कि सम्भवतः कालिदास ने संन्यास ले लिया है, तब वह आन्तरिक रूप से विचलित होती है, क्योंकि वह अपनी सार्थकता कालिदास की रचनाशैली में देखती आयी थी और इस कल्पना से ही कि

कालिदास उसके चरित्व की स्तुति कर रहा है, जहाँ आन्तरिक संघर्ष ताब्र होता है । मनोव्यथा के उद्वेग का यह एक लम्बी, निरन्तर मनोव्यथा की प्रतिक्रिया है जो कालिदास के आगमन और प्रस्थान से स्पष्ट होकर आनन्द प्राप्त है । मल्लिका का पूर्ण संघर्ष व्यक्ति का आत्मा और आशा का है जो लक्ष्मण का विपरीतनाथ स्थितियों में निरन्तर ताब्र और गहन होता जाता है । संघर्ष के प्रस्तुताकरण में इतनी गहराई है कि मल्लिका का संघर्ष सिन्धी अथन, विश्वनाथ और ताब्र उद्वेगमय क्षणों के परिणाम की अनुभूति देता है तथा नाटकीय तनाव के माध्यम से भावक को रुचि को अत्यन्त चतुरता से कैन्दित लिये रहता है ।

कालिदास का अभिव्यक्त संघर्ष व्यक्ति की उस विवशता का है जो परिस्थितियों से घिरा हुआ अनचाहा, कृत्रिम जीवन जीने के लिए बाध्य हो जाता है । मल्लिका से वह प्रेम करता है और इसी कारण उसके अनुरोध पर वह स्वीकृत होता जाता है । गाँव छोड़ते हुए वह इस संघर्ष से आक्रान्त है कि अभाव के ७ उस जीवन के बाद वैभव का वह जीवन क्या सम्पन्न करायेंगा । किन्तु कालिदास का वहाँ जाकर तटस्थ हो जाना अनेक प्रश्नों को जन्म देता है जो वस्तुतः उसके संघर्ष से सम्बन्धित हैं और जिनका उत्तर वह अन्तिम अंक में देता है । नये प्रतिष्ठा और वैभवपूर्ण वातावरण में जाकर, अभाव की प्रतिक्रिया में जीने की क्षमता में, वह निश्चित अज्ञात प्रेरणा से प्रभावित वातावरण में लक्ष्मणता बना जाता है । किन्तु उसका कलाकार व्यावहारिक जीवन से समझौता नहीं कर पाता है । परिणामतः उस वातावरण में रहते हुए वह रचना के विशाल क्षेत्र में रहने की कामना को लिए हटपटाता है और इसी हटपटाहट में मल्लिका के द्वार से लौटता है । वह अपनी मानसिक अस्थिरता के क्षणों में मल्लिका का नाश करने का नहीं करना चाहता था, क्योंकि उसे विश्वास था कि उसके सम्मुख जाकर वह और अधिक उत्तेजित हो उठेगा । फिर वह इस आशा को सदैव पाठे रहता है कि एक दिन अवश्य ही वह प्रशासन और रचना के क्षेत्र पर समान रूप से अधिकार करने योग्य हो जायेगा और तब वह मल्लिका के सामने जायेगा । कालिदास का संघर्ष उसके उस विश्वास का भी परिणाम है जो मल्लिका में पूर्ण आस्था को रोपित कर चलता है, क्योंकि वह सदा यह सोचता रहा कि विपरीत से विपरीत स्थिति में मल्लिका के मन में कुछ अन्यथा नहीं जायेगा और यही विश्वास उसके पूर्ण

संघर्ष का आधार बनता है। मरिलिखा से दूर रहकर वह जिस ताव्र और घनीभूत पीड़ा को अनुभव करता है वही उसका जीवनसंघर्ष का रूप लेता है। और एक दिन जब वह छोटता है तो उसका सारी कल्पनाएं विध्वंस हो चुकी होती हैं, क्योंकि समय उसके लिए रुकता नहीं है। यह अनुभूति कि जिस यथार्थ को पाने के संघर्ष में उसने इतने वर्ष लौ दिये वह उसका नहीं रहा उसका मनोव्यथा को ताव्र भा करता और स्थायी भी। पराजय का एक तोड़ा अनुभूति लिए वह वहां से चला जाता है। कालिदास का प्रणामपूर्ण नाटकीय तनाव का चरम परिणति है, वह तनाव विजया निर्माण अम्बिका के संघर्ष में होता है, विजयार मरिलिखा के संघर्ष में और त्रासद प्रतिकूलन कालिदास के संघर्ष में। इन पात्रों के जलावा एक अन्य पात्र विलौम है जो सत्य है, और अपना दृढ़ता में पात्रों को आलोचना करता हुआ या तो उनके संघर्ष को ताव्र करता है या तनाव के सुख सूत्र प्रदान करता है। उसका संघर्ष जीवन से समझौते का नहीं, उसे यथार्थतः पाने का है, इसी कारण समय उसके लिए व्यर्थ नहीं जाता और वह भोग करता है। विलौम का चरित्र संघर्ष को तीव्र बनाता है। ये सभी पात्र, प्रियगुमंजरी, मातुल, कालिदास संघर्ष की स्थितियां प्रस्तुत करते हैं और उसमें उलफते हैं। मुख्य पात्रों का संघर्ष ताव्र शरीर की प्रतिक्रिया की अपेक्षा उनके आचरण, कथन तथा चिन्तन में निहित है। अपने संघर्ष से शासित वे दूसरे पात्र के विरोध में नाटकीय संघर्ष को आन्तरिक विकास देते हैं। नाटकाय संघर्ष अपना समग्रता में भावक को आन्तरिक रूप से उद्बलित कर बिसा गहरा पीड़ा और करुणा से भर जाता है। नाटकीय संघर्ष सघनता के जिस स्तर से प्रारम्भ होता है, वह तीसरे अंक तक आते-आते गहरी होती जाती है, जिसे रचनात्मक स्तर का बनाने में शेष नाटकीय प्रभाव और भाषा भी सहायक होती है।

‘लहरों के राजहंस’ मोहन राकेश का दूसरा नाटक है। यहाँ यद्यपि पात्रों का आन्तरिक संघर्ष गहरी नाटकीयता का बोध देता है, किन्तु उनके आपसा विरोध में अन्त में वह नाटकीयता नहीं बनी रहती जो कि प्रारम्भ में निर्मित होता है। नन्द का व्यवहार उसके प्रारम्भिक संघर्ष को विशेष प्रभावी नहीं बनाता और सुन्दरी का नितान्त निराशा पूर्व के संघर्ष की ताव्र सम्भावना को विध्वंसित कर देती है। नन्द का संघर्ष सांसारिक और आध्यात्मिक प्रवृत्तियों के ग्रहण का या त्याग का है। सुन्दरी अत्यन्त स्पष्टरूप से सांसारिक जीवन जीने की लालसा लिए हुए है और इसी कारण

वह नन्द को तथागत के प्रभाव से बचाये रखने के संघर्ष को भोगता है । वह स्वयं भी कहीं भयभीत है, जिसके परिणामस्वरूप वह कामोत्सव का आयोजन करता है । कामोत्सव को नितान्त असफलता उसे और नन्द दोनों को ही उन्नेजित करता है । इस उन्नेजना के तनाव में सुन्दरो नन्द को अपने सौन्दर्य में आकर्षित रखकर उसे आध्यात्मिक या बौद्धिक चिन्तन से ज्वाने का प्रयास करता है । अपने सौन्दर्य के आकर्षण पर विश्वास कर वह नन्द को नदी तट पर जाने देता है । द्वितीय अंक तक उसका संघर्ष अत्यन्त सशक्त संघर्ष का प्रबोधििका के रूप में निर्मित होता है किन्तु यहाँ से विशेषतः कमलताल से राजहंसों के उड़ जाने का घटना के बाद से वह अत्यन्त कमजोर और माबुक हो जाता है । सुबह से गये नन्द का संध्या तक न लौटना उसे हताशा से भर जाता है और नन्द के प्रवेश से उसकी प्रतिक्रिया वास्तव में कम पर एक साधारण से प्रेम का परिणाम लगती है । फलतः उसका संघर्ष उसके व्यक्तित्व के सण्डन का अनुभूति का अपेक्षा उसकी माबुकता के सण्डन की अनुभूति देता है । इसका अपेक्षा नन्द का संघर्ष व्यापक अनुभूति का संघर्ष है, जिसे किसी न किसी स्तर पर आज प्रायः व्यक्ति अनुभव करते हैं । मन मुदित की कामना करता है, जब, तब वह सांसारिक बन्धनों में जकड़ा आकुल हो उठता है और यह उसके मानसिक संघर्ष को नांव पड़ता है । नन्द का संघर्ष भी इसी मुदित और मोग का है । जीवन का सार्थकता और उसके सहो अर्थ को खोज में वह तथागत को और आकर्षित होता है, किन्तु सुन्दरो का आकर्षण भी उसके लिए मिथ्या नहीं है । इसी कारण नदी तट जाकर लौट आने की कामना में आत्मा का फलड़ा मारी है और जाते-जाते अन्धमनस्कता में सांसारिक मोग का । केश मुंडित, विद्विप्त नन्द के लौटने से एक क्षण पुनः पार्श्वों के ताव्र आपसी नाटकीय संघर्ष की सम्भावना होता है, किन्तु सुन्दरो की निराशमरी प्रतिक्रिया के आधार पर नन्द के आध्यात्मिक संकट के निर्माण की को कल्पना प्रभावित नहीं कर पाती है, क्योंकि किसी गहरे आध्यात्मिक संकट का आधार इतना साधारण और दुर्बल नहीं हो सकता । नन्द की व्यथा, उसका आन्तरिक संघर्ष बौद्धिक और भावात्मक दोनों स्तरों का है, किन्तु कोई भी संघर्ष विशेष प्रभावोत्पादक रूप नहीं ले पाता है । वास्तव में नाटकीय संघर्ष को कमजोरी केश मुंडित नन्द के लौटने पर निर्मित होता है । द्वितीय अंक में जिस सशक्त और गहन संघर्ष को प्रस्तुत किया गया है, उससे यह सम्भावना होती है कि नन्द के जागमन पर सुन्दरो का आहत सौन्दर्य कोई

निश्चित रूप लेगा और तब नन्द को वैरागी तथा सांसारिक प्रवृत्तियाँ जावन्त एवं शुद्ध संघर्ष को प्रस्तुत कर उसके प्रस्थान को इंगित करेगा । किन्तु ऐसा होता नहीं है, सुन्दरी का मासुक्ता में नन्द एक साधारण भ्रम की स्थिति में प्रस्थान कर जाता है । नाटक में श्यामांग का प्रलाप और कौरभिषु का नन्द के साथ जाना संघर्ष को कोई विशिष्ट आयाम नहीं देता है ।

मोहन राकेश का 'आधे अंधे' संघर्ष को एक मध्यस्थ स्थिति प्रस्तुत करता है । जहाँ तनाव और संघर्ष एक तालपन से आक्रान्त है । पात्र जिस संघर्ष को भोगते आ रहे हैं, उस भोग्य संघर्ष की वह स्थिति इसमें प्रस्तुत है जब संघर्ष को तोखी परिणति फल्लाहट, अन्तोष, चीख-पुकार में रहती है । इसलिए इन पात्रों में गहरे उमारों वाली त्रिआयामिता नहीं है, किन्तु जीवन के विघटन और ऊब का सघन अनुभूति में नाटकीय तनाव पर्याप्त बुद्धिमत्ता और गहनता से प्रस्तुत होता है । अनुभूति का सघनता संघर्ष को सही या बिल्कुल नहीं होने देती है । समा पात्र दोहरे संघर्ष को प्रस्तुत करते हैं । श्री-पुरुष व का आपसी संघर्ष उनके हुए सम्बन्धों के बीच साथ-साथ रहने और आभाजित सम्बन्ध को ढोने का है । कोई आपसी आकर्षण उनमें नहीं है । विवाह के प्रेम, घृणा सम्बन्ध में घृणा ही उमरती चली जाता है, और आपसी सम्बन्धों में तनाव निरन्तर तोखा होता जाता है । अपने-आप में अपूर्ण दूसरों की अपूर्णता को ढोने में अदाम किसी पूरेपन की तलाश में लगना समा पात्र बाहर जाते हुए बार-बार टकरा कर यहीं लौटते हैं, किसी भावात्मक सम्बन्ध की लोज करने । आपसी विरोध में पात्रों का संघर्ष गहरे तनाव को प्रस्तुत करता है तथा पात्रों की प्रतिक्रिया का पर्याप्त अवसर भी मिलता है । महेन्द्रनाथ एक निकम्मे, पत्नी की कमाई पर बैठकर खाने वाले पति के रूप में सामने आता है । अपने निकम्मेपन की आवेश की स्थिति में वह दूसरों पर व्यंग्य कर उनकी आलोचना कर अथवा इस घर में अपनी स्थिति की जानकारी पर प्रश्न उठाते हुए छिपाता है । जब-जब कोई पात्र उसकी उपेक्षा करता है, अपने अहं की रक्षा में वह अपनी नियति को स्वीकार करने की अपेक्षा विद्रोह करता है, घर में अपने अधिकारों की मांग करता है और जब कुछ नहीं होता तो घर छोड़कर चला जाता है, किन्तु इस घर के बिना उसकी गति नहीं है, इसलिए बार-बार आकर मी वह वहीं लौट आता है । फिर से अपनी आन्तरिक

सपुष्टता को जाने के लिए । सावित्री अभाव जनित मानसिक असन्तोष की वितृष्णा को सहता है, मिटल्लेपटि, अतृप्त कामनाओं का असहनीय बोझ बनकर आने वाला बड़ी लड़की, जवान नकार बैठे और कान्धेंट में पढ़ने वाला तेज तर्रार लड़का को सहता है, उनकी सुविधा का ध्यान रखता है । अपने आन्तरिक अधोऽन को मरने के लिए पुरुष मित्रों के साथ घूमता है, उन्हें अपने घर आमंत्रित करता है, क्योंकि वह असाहाय है और उसे अपनी बौद्धिक गाड़ी चलाना है । उसको खींचने के लिए उसे किसी नामुराद मोहरे या रबड़ स्टैप जैसे व्यक्ति की आवश्यकता नहीं है, उसका अस्मरिता तो अपना बोझ ढीने में परिलक्षित है, इसी वजह से वह घर का दामन पकड़ता है और कभी बाहर का । अपने आदर्श के पुरुष की लोज में वह जगमोहन, मनोज, जुनेजा सबसे टकराती है, पर सब उसके साथ खेलते हैं और एक स्थिति के बाद उसे छोड़ कर चले जाते हैं । बिहारे स्वप्नों को लिए वह अपने आक्रोश को फिर घर और बच्चों पर उतारती है । पूर्ण परिवार से धिक्कारे जाने पर दिल्ली लौट आये जगमोहन के साथ चले जाने का निर्णय करती है और वहां से निराशा लेकर लौटती है । जुनेजा की निष्ठुरता में अपने घिनौने स्वार्थ और कामना का रूप देखकर लगभग कुचल हा जाता है । अशोक के साथ महेन्द्रनाथ के लौट जाने से संबंध की पूर्ण अनुभूति और मो गहरी हो जाती है । मां-बाप के बीच तीन बच्चे तीन विरोधी प्रकृतियों के पात्र हैं और नाटक में उनके संबंध को प्रस्तुत कर नाटक किन्हीं विशिष्ट प्रश्नों को उठाता है । बड़ी लड़की किन्हीं घरकी कलह से ऊँकर एक पुरुष के साथ घर से भाग जाती है, किन्तु वहां मो वह अपने इस घर के वातावरण से मुक्त नहीं हो पाती है । और उसे लगता है कि वह अपने अन्दर कुछ ऐसा ^{गयी है} ले^{गयी है} जो उसे किसी मो स्थिति में स्वभाविक नहीं रहने देता । अपने अन्दर की इस विभ्रान्त स्थिति को लोजने के लिए वह बार-बार इस घर में जाती है, किन्तु उतनी ही बेचैन लौट जाती है । लड़का अशोक घर के प्रति अपने आक्रोश में मिठला होकर अभिनेत्रियों की तस्वीरें इकट्ठा करता है, यौन सम्बन्धी पुस्तकें पढ़ता है और वर्णन से प्रेम करता है । मां की लाछली छोटी लड़की किन्हीं अमी से ही मुँह फट आत्मकेन्द्रित, उच्छ्वल लड़की हो गई है । कैसरीबा की पुस्तकें, यौन सम्बन्धों में रुचि रखते हुए तेज तर्रार लड़का सावित्री की विफलता का प्रमाण बनती है ।

तीनों बच्चों का आन्तरिक संघर्ष स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों का एक और तीव्र आलोकना करते हुए तनाव को तीखा करता है, दूसरी ओर उनका प्रतिक्रियाओं की परिवर्तनीय तीखा आयात में होता है। सभी पात्र संघर्ष का निरन्तर ताव अनुभूति में लगभग एक ही चिड़चिड़ापन, आक्रोश और खोफ से संवर्धित हैं और इसी कारण नाटकीय तनाव में तोलापन अधिक उभरता है। पुरुष पात्रों का परिकल्पना में 'पहला', 'दूसरा', 'तीसरा' और 'चौथा' पुरुष का परिकल्पना कोई विशेष अर्थ नहीं रखती, क्योंकि सावित्री के सन्दर्भ में नामहीन पुरुषों को रखकर नाटककार जिस सांकेतिकता का निर्माण करना चाहता है, वह तो स्वतः सावित्री और जुनेजा के प्रसंग में स्पष्ट हो जाता है। इसी पृष्ठभूमि पर शांति मेहरोत्रा का 'एक और दिन' अपेक्षाकृत अधिक सांकेतिक और अन्तिमनिहित संघर्ष को प्रस्तुत करता है। 'आधे अधूरे' की भांति उसमें विस्तार का प्रयास नहीं है, पर कम-से-कम उतना ही उससे सशक्त रूप में अभिव्यक्त है। अत्यन्त तटस्थ रूप में एक दिन की साधारण दिनचर्या में घटित कुछ विशिष्ट के मध्य से पात्रों के आन्तरिक और आपसी विरोध में भरते जाते या भरे हुए तनाव का संकेत दिया गया है। यह तनाव प्रारम्भ से अन्त तक पर्याप्त कसावट लिए हुए है। नैन्दनाथ की स्थिति यहां किसी स्तर पर स्त्री भोगता है, किन्तु पुरुष अपना स्थिति में सावित्री से अधिक सशक्त है। सावित्री की भांति वह अपने अधूरेपन में टूटता, बिखरता नहीं है पर स्वयं व्यापक बने रहकर दूसरों को तोड़ता है और इस तरह तनाव की सजा में नाटकीय आयात देता है। लड़का और लड़की, विन्ना और अशोक की स्थिति दुहराते हैं, उनकी भांति ये पात्र अपने संघर्ष से टूट बिखर कर पराजित और नकारा नहीं हुए हैं, पर अपने संघर्ष के आक्रोश में, प्रतिक्रिया में सजग क्रियाशीलता की भावना से अनुप्रेरित हैं। इसी कारण ये सभी पात्र 'आधे अधूरे' के पात्रों की भांति अपना विफलता के कारण चीखते-चिल्लाते हैं नहीं हैं। घर से घृणा करते हुए भी तोड़े और उधेजित होकर उसकी भत्सना नहीं करते। स्त्री-पुरुष के आन्तरिक सम्बन्धों में कब, क्यों, कौन सी दीवार आ लड़ी हुई है, ये स्वयं नहीं जानते, क्योंकि यहां वह सब नहीं घटित हुआ है, जो सावित्री और नैन्दनाथ के बीच में। अन्दर का कोमलतम कब बाह्य सम्पन्नता में तिरोहित हो अपने पीछे अजनबीपन छोड़ गया, सांकेतिक रूप से चारों पात्रों के एक-दूसरे के प्रति व्यवहार में प्रकट होता है और प्रत्यक्षतः हम

उनके आपसो तनाव को अनुभव करते हैं। जिस चतुरता से नाट्यकार पारिवारिक विघटन की स्थिति और छोटे-छोटे कारणों, जो वस्तुतः कोई कारण नहीं होते, पर फिर भी पात्रों में आन्तरिक तनाव भर जाते हैं, को अन्तर्निहित करता है, वह अपनी व्यंजना में पूर्ण नाट्याय संघर्ष को तनाव के सुषम रूप प्रदान करते हैं।

शम्भुनाथ सिंह के 'दावार का वापसी' में 'क' (एक सामान्य व्यक्ति) का संघर्ष यद्यपि व्यक्ति के पारम्परिक सम्बन्धों के आन्तरिक यथार्थ में बनावटोपन के उद्घाटन का है, किन्तु पात्र के संघर्ष को व्यापकता देकर नाट्यकार, नाटक के आन्तरिक तनाव पर दृष्टि रखता है। उपरोक्त दोनों नाटकों 'आधे अधूरे' एवं 'एक और दिन' में नाटककार इसी व्यापकता को लाने का प्रयास करता है, पर वह परम्परागत नाट्यान्विति के कारण पात्र का संघर्ष हमारी कल्पना को उल्लिखित करता है और हमारी अनुसृतियाँ व्यक्ति-विशेष से सम्बद्ध रहती हैं, किन्तु यहाँ हमारी कल्पना एक पात्र से न होकर एक स्थिति के पूर्ण उद्घाटन से होती है। इसी कारण आन्तरिक यथार्थ की सृजक प्रयास में नाटक काफी दूर तक पात्रगत संघर्ष से ऊपर उठकर नाट्याय संवेदना के स्तर पर तनाव की प्रस्तुति का प्रयास है।

उपसंहार

व्यक्ति के संघर्ष के ये आयाम नाटक में मूल रूप से देखा जाये तो किसी-न-किसी रूप में व्यक्ति के संघर्ष को ही प्रस्तुत करते हैं। अन्तर परिमाण तथा स्तर का है। अत्यन्त स्थूल रूप में यह संघर्ष अच्छे-बुरे पात्रों का है। चरित्र को कोई रसांगी विशेषता महत्वपूर्ण होकर दूसरे पात्र के सन्दर्भ में इसी विशेषता के कारण विरोध उत्पन्न करता है। इस तरह किसी विशिष्ट, जटिल संघर्ष का सम्भावना भी प्रस्तुति के सन्दर्भ में स्थूल संघर्ष के प्रतिमान स्थापित कर रह जाती है। परिवेश के सन्दर्भ में व्यक्ति का यही संघर्ष कुछ और विशिष्टता लेता है, क्योंकि परिवेश से संघर्ष की स्थिति आन्तरिक आवश्यकता के खन दबाव के कारण उत्पन्न होती है। व्यक्ति रुढ़ियों मान्यताओं या परम्पराओं को तभी बदलना चाहता है, जब कि उन्हें बदलने की आन्तरिक आवश्यकता ताबूत इच्छा में बदल कर

परिवर्तन का कामना करता है । और जब व्यक्ति निरन्तर परिवर्तनीयपरिवेश को अपने अनुभव जन्य क्षेत्र में आत्मसात् कर अपना एक दृष्टिकोण अथवा आदर्श निर्धारित करता है, या अपना बुद्धि और आवश्यकता के अनुसार अपना एक चिन्तन पद्धति निर्मित कर लेता है तो उसका बदलना कठिन होता है । अपना दृढ़ता में दूसरों के चिन्तन या आदर्श पर वह हावी होना चाहता है और इसी कामना में उसके संघर्ष की सम्भावना होती है । दूसरों को बदलने का आकांक्षा या न बदल पाने का निराशा में संघर्ष अनेक आयाम लेता है । अनुभूतियाँ सघन हो जात हैं, क्योंकि निर्मित आदर्श आकस्मिकता का परिणाम नहीं हो सकता है पर व्यक्ति के अनुभवजन्य उद्वेलन का परिणाम होता है । व्यक्ति के ये सभी संघर्ष वस्तुतः उसका मानसिक उद्वेलनमयी क्रिया से निःसृत हैं । प्रत्येक स्थिति में कम या अधिक रूप में वह आन्तरिक विविधता को भोगता है और इसी के परिणाम को प्रतिक्रिया प्रस्तुत होता है । मानसिक संघर्ष के सन्दर्भ में किन्तु उसका आन्तरिक संघर्ष, विरोधी आवेगों, प्रवेगों, विचारों, आदर्शों का अपना जटिलता में दूसरे पात्रों के संघर्षों को प्रभावित करता है । प्रत्येक आन्तरिक विरोध भिन्न स्थितियों में ग्रहण या त्याग का विधि में हो कभी प्रकट होकर पूर्ण संघर्ष को शासित करता है या कभी आन्तरिक उथल-पुथल में हो सन्तुलित होकर बाह्य क्रियाशीलता में प्रकट होता है । इस तरह नाटक में प्रस्तुत संघर्ष व्यक्ति के आन्तरिक तर्क संगत सूक्ष्म संघर्ष में गहरी नाटकीय सम्भावनाओं को देता है । संघर्ष के ये सम्भावित वायाम एक-दूसरे से सम्पृक्त तो रहते हैं, किन्तु नाटक में प्रायः पूर्ण संघर्ष का कोई एक आयाम अधिक शक्तिशाली हो उठता है । नाटक पात्रों के तोड़ किन्तु वास्तविक संघर्ष को कामना करता है । जीवन का संघर्ष बहुत सम्भव है, किसी स्तर पर साधारण हो, किन्तु अपनी कलात्मक अभिव्यञ्जना में वह विशिष्टता को अपेक्षा करता है । पात्रों का संघर्ष जितना सूक्ष्म और जटिल होता है, तार्किक और संगत होता है, नाटक उतने ही उच्चतम तनाव को प्रस्तुत कर पाता है । हिन्दी नाटकों में किर गुरु विवेचन के आधार पर पात्रों के संघर्षों की प्रस्तुति निराशात्मक अनुभूति देती है । पात्रों के संघर्षों की परिकल्पना में प्रायः नाटकों में नाटककार की दृष्टि खाली हो गई है और वह नाटकीय संघर्ष के बीच प्रारम्भ से अन्त तक घ अपेक्षित तनाव को प्रस्तुत करने में असमर्थ हो जाता है, जिसे तोड़ संघर्ष की सम्भावना बिखर जाती है ।

इस विच्छिन्नता में या तो नाटककार का पात्रोंवादी दृष्टि है या उसका भावुकता जो सब प्रकार से कटु यथार्थ के प्रस्तुतीकरण से दामन बंधा कर चलता है, या फिर पात्रों का निर्मित संघर्ष इतना संकुचित आधाम देता है कि उनके द्वारा हन दा जाने वाली अनुभूति नाटकीय अर्थ में सम्प्रेषित नहीं हो पाता है। या पात्रों का संघर्ष समग्र प्रभाव में पाठक या प्रेक्षक को किसी गहन, गंभीर, विस्मयनायक और मानवाय संवेदनाओं से जीत प्रीत व्यक्ति की अनुभूति नहीं दे पाता है, परिणामतः पूर्ण संघर्ष सतहों, थोथा और बाह्य लगने व लगता है, संघर्ष आरोपित लगता है, पात्र उसमें डूबे हुए नहीं, उससे अलग-थलग दिखायी देते हैं। कुछ नाटकों में यदि नाटककार ने गहन संघर्ष का परिवर्तन का है तो नाटक के शेष उपकरण उसे आहित्यिक रचनात्मक श्रेणी देने में विफल हो जाते हैं। अथवा उनका संघर्ष इतना व्यक्त है कि हमारा आन्तरिकता को स्पर्श नहीं कर पाता है। कुछ पात्रों को यदि नाटकों में से निकाल दिया जाये तो उनकी अनुभूति नाटकीय संवेदनाओं की तो प्रस्तुत करता है, किन्तु नाटकीय सन्दर्भ में उनका सार्थकता पर दो विचार हो सकते हैं। पात्रों का क्रिया-प्रतिक्रिया के बीच संतुलन के अभाव में या तो पात्र अतिशय प्रतिक्रिया करते हुए दिखाई देते हैं, या चरन्तन के बोझ में निष्क्रिय दिखाई देते हैं। कुछ नाटकों के पात्र इस कारण नाटकीय संवेदना को उभारने में सफल होते हैं, क्योंकि पात्रों का तात्कालिक क्रमिक अनुभव-परिणति व्योरे के साथ प्रस्तुत होता है, जिससे दर्शक अन्तर्मुख हो अपने ही अनुभव संसार को टटोलने लगता है। इस कारण ऐसे पात्र निर्माण गहरा रचनाशीलता की अनुभूति देते हैं। कार्य व्यापार की सही नाटकीय प्रस्तुति पात्र संघर्ष द्वारा ही होती है, अतः पात्र संघर्ष की दृष्टि से अत्यन्त साधारण नाटक नाटकीय संवेदना के सन्दर्भ में कुछ उपलब्ध नहीं करा पाते हैं। नाटकीय संवेदना संश्लेष पात्र-निर्माण के आधार पर अनेक रंग श्काश्यों तथा अर्थविम्बों को उजागर करती है जिससे पोषित नाटक अपने सम्पूर्ण निर्माण की कलात्मकता को बहुत अंशों तक अंतिम प्रारूप दे जाता है। इस तरह पात्रात संघर्ष की नाटकीय प्रस्तुति नाटकीय संवेदना का प्रभावोत्पादक रूप प्रस्तुत करने में सहायक होती है।

षष्ठ परिच्छेद : नाटकीय संवेदना का संयोजन और प्रभाव

नाटकीय संवेदना का संयोजन

प्रभावदुत्र : अर्थ, विशेषता, संयोजन के रूप एवं प्रभाव

प्रवेग : अर्थ, विशेषता, संयोजन के रूप एवं प्रभाव

नाटक :

‘जंघा युग’ -- धर्मवार भारती

‘जाणतूढ़ का एक दिन’ -- मोहन राकेश

‘जाधे अधुरे’ -- मोहन राकेश

‘एक और दिन’ -- शांति मेहरौत्रा

नई परम्परा के नाटक :

‘ऊसर’ -- मुवनेश्वर

‘ताबे के कोड़े’ -- मुवनेश्वर

‘भग्न स्तूप के अक्षत स्तम्भ’ -- राजकमल चौधरी

‘अपना अपना जुता’ -- लक्ष्मीकांत वर्मा

‘तीन अपाहिज’ -- विपिन अग्रवाल

‘ऊँची नाची टांगों का जांधिया’ -- विपिन अग्रवाल

‘जल्दवार के पृष्ठों से’ -- विपिन अग्रवाल

उपसंहार

स्पष्टतया प्रवेग तथा लय न केवल प्रतिबिम्बों को प्रस्तुत करते हैं, पर पूर्ण दृश्य को भी नियमित करते हैं ।... परोक्षतः प्रवेग चाहे वह यांत्रिक रूप से या चेतन रूप से निर्मित हों पर हमारे आन्तरिक जीवन, हमारे आवेगों तथा हमारी आन्तरिक अनुभूति को रचनात्मक जायाम देते हैं, ... जिससे पूर्ण नाटक की संवेदना नियमित होती है और नाटकीय अर्थों की सघनता मिलती है ।

--स्तानलावस्की : 'बिल्डिंग्ग कैरिडोर' से ।

षष्ठ परिच्छेद

-०-

नाटकीय संवेदना का संयोजन और प्रभाव

नाटकीय संवेदना का संयोजन

प्रभाव सूत्र : अर्थ, विशेषताएं, संयोजन के रूप एवं प्रभाव

जैसा कि हम देख जायें हैं, यह सत्य है कि नाटक में पात्र-निर्माण या पात्रगत संघर्ष बहुत कुछ देता है, किन्तु फिर भी वह नाटक को पूर्ण अर्थ देने का स्वमात्र साधन नहीं है । नाटककार जिन अनुभवों और विचारों को अभिव्यक्त करना चाहता है, उनके लिए ये चरित्र बाह्यावार बनते हैं, जिससे संघर्ष उनका होकर रोचकता तथा नाटकाय गति को बनाये रखता है एवं नाटक की रचनात्मक शक्ति को पर्याप्त प्रभावित भी करता है, किन्तु नाटक की सिद्धि इस या अन्य इकाइयों की निजी साधकता से नहीं होती, नाटक में अभिव्यक्त नाटककार के जीवनानुभवों, विचारों और व्यक्तित्व की क्रिया-समष्टि से व्यंजित होने वाली सांकेतिकता से होती है । एक श्रेष्ठ नाटक से समा-- अभिनेता, निर्देशक, पाठक, प्रेक्षक रचनात्मक तत्त्व की मांग करते हैं, जो सामूहिक रूप से उन्हें संतुष्ट कर सकें, किसी आकर्षण से बांध सकें । यह आकर्षण बाह्य रूप में पात्रों के संघर्ष में निहित है, पर परोक्ष रूप में उन नाट्य-चित्रों में अन्तर्निहित है जो एक ओर पात्रों के आपसी टकराव में किन्हीं सूक्ष्म अर्थों को सम्प्रेषित करते हैं और दूसरी ओर नाटक-कार के किन्हीं अर्थ-चित्रों को रचनात्मक स्तर पर प्रस्तुत करते हैं । देखें देखा जाय

तो नाट्यात्मक अनुभूति एक प्रकार की नाट्यात्मक अनुभूति है, क्योंकि नाट्यात्मक अनुभूति में जीवन की प्रकृतिकता का, गति की, चेतना का प्रकटन होता है, वह 'है' से अधिक 'होने' से सम्बद्ध है। नाटककार को इसी से सदा गतिमान मानवाय दृश्य की पकड़ होनी चाहिये, वह दृश्य चाहे फिर व्यक्तित्व हो, चाहे आनुष्टिक। भाव, विचार या स्थिति का कोई बिन्दु कथा के लिए पर्याप्त हो सके, नाटक में कहां से उस बिन्दु तक या उस बिन्दु से कहां या किसी ओर बिन्दु तक गति आवश्यक है। इसका बाह्य घटनात्मक होना अनिवार्य या आवश्यक नहीं, आन्तरिक जीवन या भाव-दशाओं की गति और परिवर्तन ही मुख्य है^१। इस दृष्टि से नाटक, जो कि पूर्ण अभिव्यक्ति का एक साहित्यिक विधा है, का मुख्य तत्त्व किसी मूल भाव के विचार सूत्र को स्थापित करने वाला कार्य-व्यापार अर्थात् तुल्यबल भाव या विचार का क्रमशः एक बिन्दु से दूसरे बिन्दु तक का संचरण हो जाता है, जिसे जे० एल० स्त्यान ने 'सोक्वेन्स आफ इम्प्रेशन्' के रूप में देखा और स्तानलावस्की की भांति प्रवेग (टेम्पो) और लय (रिदम) की ज्यों संचरण के महत्वपूर्ण तथा गहन अर्थ देने वाले तत्त्व मानकर उन्हें नाटकीय प्रभावों की वैशिष्ट्य देने वाला माना।

स्त्यान मानता है कि कोई नाटक जब विशिष्टता की सीमा का स्पर्श करता है तो इस कारण नहीं कि पात्रों का संघर्ष या उनका सम्पन्न सजाव है, पर इस कारण कि उस नाटक में ऐसे अर्थों का संचरण हो सका है, जो दार्शनिक प्रभावों की सजीवता देने में समर्थ हैं। यह सजीवता तब सम्भव होती है, जब विचार नियतार्थ तक कार्य में नियोजित होकर दृढ़तापूर्वक संचरित होता है। अन्तर्निहित विचार को नाटककार किसी निश्चित दिशा, जिसे स्त्यान 'उद्देश्य दिशा' (लाइन आफ इन्टेंशन) मानता है, के माध्यम से ले जाता है। जो वस्तु नहीं है, पर वस्तु में निहित कोई

१ नेमिचन्द्र जैन : 'रंग दर्शन', पृ० ३२

२ जे० एल० स्त्यान : 'द स्ट्रुक्चर ऑफ ड्रामा'

३ स्तानलावस्की : 'बिलडिंग द कैरेक्ट'

ऐसा सशक्त प्रभाव केन्द्रित कर नाट्यकार पूर्ण विचार को ग्राह्यत्व बनाता है । इसी कारण संवेदना के स्तर पर प्रभावों के संयोजन और उसके संचरण का बात महत्वपूर्ण हो उठता है, जिससे रंगमंचांतर अनुभव द्वारा सम्प्रेषित अर्थ भावक को संवेदना में बदलते हैं । इस प्रकार नाट्यकार का कल्पना के अर्थ बिम्ब भावक का कल्पना के अर्थ-बिम्ब से सम्पृक्त हो जाते हैं, किन्तु उनका मुख्य तथा स्वोच्चार किया जा सकता है, जब कि वे नाटकाय अन्विष्टि को रक्षा करते हों, किसी-न-किसी प्रकार के संश्लेषण को लेकर चलते हों और प्रत्येक पूर्व निर्मित प्रभाव अगले प्रभाव के स्वप्न को व्यंजित करता हो, अर्थात् पूर्ण प्रभावों में प्रतिबद्ध नैरन्तर्य हो^१ । इनके कारण ही प्रभावपूर्वों में सम्बद्धता सम्भव होती है तथा वे महत्वपूर्ण बन जाते हैं ।

सांकेतिकता और सघनता // इस तरह स्तयान नाट्यकार के कल्पना बिम्बों को प्रभावों के अर्थ संचरण में नियोजित मानकर सांकेतिकता तथा नाटकाय सघनता पर बल देता है । प्रभावों का संचरण, जो वास्तुतः किसी भाव या विचार के एक बिन्दु से दूसरे बिन्दु तक संचरण है, अनेक रूपों में नाटकाय विचार को व्यंजित करता है । साधारणतया देखें तो सांकेतिकता को जितनी रक्षा हो पाता है तथा अनुभूतियाँ जितनी सघनता से प्रस्तुत होती हैं, नाटकाय संवेदना उतनी ही धनानुसृत होती है । 'अंधा युग' में गांधारी का यह कथन :

‘माता मत कहो मुझे

तुम जिसको कहते हो प्रभु

वह भी मुझे माता ही कहता है ।’

सघन अनुभूतियों का तीव्र संश्लेषण प्रस्तुत करता है । उत्कृष्ट कुशलता से नाट्यकार ‘वह भी मुझे माता ही कहता है’ के मूल मर्म को ‘माता मत कहो मुझे’ के साधारणीकरण के विरोध में रखकर सांकेतिक रूप से व्यंजित करता है । कृष्ण के प्रति

१ द्रष्टव्य : स्तयान लिखित ‘इमेण्डक इकसबपिजरीअन्स’

‘द एंलर्मेंट आफ़ ड्रामा’

उसकी अगाध ममता, उसी की वजह अपने पुत्रों के नाश का गहन विषम भाव, ममत्व पर आक्रोश, उद्वेगना और भावनात्मक, आन्तरिक व्यथा और वैयं जैसे रंग विभिन्न लघन अनुभूतियों को व्यञ्जित कर जाते हैं ।

रचनात्मकता // निर्देशक और अभिनेता चूंकि पूर्ण कल्पना और सूक्ष्म उद्देश्य रत्ना को खोज निकालते हैं, इस आधार पर पाठक और प्रेक्षक को रचनात्मक तत्व, स्थिति के विकास तथा नाटक के विचार का अनुभूति होता है । इस तरह बहुत सम्भव है कि पूर्ण नाटक या किसी एक पूर्ण दृश्य को कोई एक प्रभाव ही व्यञ्जित कर जाये । 'आषाढ़ का एक दिन' का यह उद्धरण द्रष्टव्य होगा--

अम्बिका : मैं ऐसे व्यक्ति को अच्छी तरह समझती हूँ । तुम्हारे साथ उसका इतना ही सम्बन्ध है कि तुम एक आदमी हो, जिसके आश्रय से वह अपने से प्रेम कर सकता है, अपने पर गर्व कर सकता है । परन्तु तुम क्या सजीव व्यक्ति नहीं हो ? तुम्हारे प्रति उसका या तुम्हारा कोई कर्तव्य नहीं है ? कल जब तुम्हारा माँ का शरीर नहीं रहेगा, और घर में एक समय के भोजन की व्यवस्था भी न होगी, तब जो प्रश्न तुम्हारे सामने उपस्थित होगा, उसका तुम क्या उत्तर दोगी ? तुम्हारा भावना उस प्रश्न का समाधान कर देगी ? फिर कह दो कि यह मेरी नहीं विलौम की भाषा है ।

(मल्लिका पुनः सिर मुकाये कुछ क्षण धरती को नहीं से खौदती रहती है । फिर अम्बिका की ओर देखती है ।)

मल्लिका : माँ, आज तक का जीवन जिस किसी तरह बीता ही है । जाने भी बीत जायेगा । आज जब उनका जीवन एक नई दिशा ग्रहण कर रहा है, मैं उनके सामने अपने स्वार्थ का उद्घोष नहीं करना चाहती ।

यहां आकर अब तक या इस संदर्भ का प्रभाव स्व निश्चित रूप होता है । कालिदास के प्रति अभिज्ञा का चिन्तन हमारा रुचि को केन्द्रित करता है । अनुभवों अभिज्ञा का व्यावहारिक ज्ञान कालिदास के प्रति शंका उठता है कि कालिदास मित्र सिद्ध होगा या नहीं ? मल्लिका क्या सोच-समझ कर, अनुभव कर यह कह रहा है कि आज तक का जीवन जिस किसी तरह बीता है । आगे भी बीत जायेगा । क्या क्या वह अपनी भावना को व्यक्त करने के कारण ही नष्ट हो जायेगा, अथवा जिस कल्प को अपना लेगा । और इन प्रश्नों के बीच से उभरता स्व प्रभाव हमें विशिष्ट रूप से अवर्णित करता है, वह है अभिज्ञा का मल्लिका की वृद्धता के सामने पराजय । पूर्ण दृश्य इस अर्थ को सार्थक करता है और किन्हीं सुदम बिम्बों को इस आधार पर निर्मित कर जाता है, जो मल्लिका की कालाण्ड्य विहम्बना को व्यक्त करते हैं । 'आधे-अधूरे' की प्रस्तावना भी इसी तरह का संकेत करती है । नाटक के विषय में संवेदन-व्यवस्था स्थिति उसके अन्दर की पूर्ण अनिश्चितता का बोध देता है । वहां कुछ भी हो सकता है, ऐसा नहीं तो वैसा, पर नाटक में जो है, वह तो होना ही है । इस 'होने' की तलाश में नाटकीय संवेदना उमरती है, परम्परा से अलग किन्तु पर्याप्त सघनता लिए हुए ।

नाटकीय व्यंग्य // नाटकीय व्यंग्य के माध्यम से प्रभाव संचरण विशिष्ट नाटकीय सघनता प्राप्त करते हैं । नाटकीय व्यंग्य से तात्पर्य उस स्थिति से है, जब कि भावक प्रभाव सूत्रों के संचरण से किसी पात्र-विशेष या स्थिति-विशेष की उस विहम्बना को जान लेता है, जिससे नाटक के पात्र अपरिचित रहकर अपना निश्चित कार्य करते जाते हैं और तब भावक के लिए नाटक के निहित अर्थ विशिष्ट महत्त्व और आकर्षण के हो जाते हैं । किसी भी श्रेष्ठ नाटक में नाटकीय व्यंग्य किसी ने किसी स्तर पर ध्वनित रहता है । गांधारी की आशा कि दुर्योधन की जय होगी, हमारे सामने स्पष्ट है, किन्तु गांधारी द्वारा संजोई गई झूठी आशा हमारी अनुभूतियों की मार्मिकता से स्पष्ट करती है और हम उस प्रभाव का अनुसरण करते हैं जो दुर्योधन की पराजय पर गांधारी की क्रिया-प्रतिक्रिया के स्वयं को प्रकट करने का है । नाटकीय व्यंग्य के दूसरे रूप में, जो विशेषतः प्रवेग का महत्वपूर्ण संयोजन प्रस्तुत

करता है, 'आषाढ़ का एक दिन' में मल्लिका की अव्यक्त आशा का है। घोड़े का टापी का निरन्तर समीप जाना, ठहरना और लौट जाना एक ऐसा स्थिति है, जो नाटकीय संवेदना को गहराई से प्रभावित करता है।

विषयक कथन // दुसरे विषयक (Thematic Words) कथन, अर्थात् ऐसे वाक्य जो नाटक के विषय को एक सूत्र रूप में व्यंजित करते हों, मा संचरित अर्थ-विम्बों के प्रभाव सूत्रों को प्रभावशाली बनाते हैं। 'नेफा का एक शाम' के अन्त में दोहराया जाने वाला वाक्य '... यह शुरुआत है... शुरुआत।' प्रभावशाली रूप में नाटकीय संवेदना को प्रभावों रूप में गहराई देता है। नाटक की समाप्ति के बाद अनायास ही इस अर्थ विम्ब से सम्पुक्त होकर हमारी रुचि संवेदना की अन्तर्निहित सूक्ष्मता की ओर आकृष्ट होता है।

प्रवेग : अर्थ, विशेषताएं, संयोजन के रूप एवं प्रभाव

प्रभाव सूत्र जब एक-दूसरे का प्रतिबद्ध रूप में अनुसरण करते हैं तो उससे एक नई विशेषता उत्पन्न होता है, क्योंकि प्रभावों को एक निश्चित गति और लय से निश्चित समय में दूसरे प्रभावों का अनुसरण करना होता है। इस विशेषता को प्रवेग कहते हैं। प्रवेग देखा जाय तो पूर्ण नाटकीय विरोधों को महनीय अर्थ दे सकने वाला तत्त्व है, वह स्वयं भी एक प्रकार के विरोधी तत्वों पर आधारित है और नाटक के पूर्ण संघर्ष तथा विरोध को भी विशिष्टता प्रदान करता है। पर प्रवेग कार्य या क्रिया नहीं है, किन्तु लय का प्रत्यावर्तन है जो कि एक दृश्य को पूर्ण और कल्याणजनक आयाम देता है। प्रवेग को कार्य की सतह का परिमार्जन नहीं माना जा सकता, वह तो पूर्ण नाटक का अन्तर्भूत तत्त्व है। उसको न तो रंगमंच के निर्देशों से प्रस्तुत किया जा सकता है, न ही अभिनेता द्वारा अध्यारोपित दिया जा सकता है, और न मात्र वैमिन्ह्य से उसे अलंकृत किया जा सकता है। सर्वप्रथम और अनिवार्यरूप से प्रवेग को नाट्यकार को ही परिकल्पना में होना चाहिए। प्रवेग एक ओर तो नाटकीय विम्बों को प्रस्तुत करते हैं और

१ जे० स्ल० स्तयान : 'द एंजलमन्ट आफ़ ड्रामा', पृ० १४१

२ जॉन गॉसनर : 'प्रैक्टिसल ड्रामा', पृ० २७६

नाटकीय अर्थ को सघन बनाते हैं, दूसरी ओर पूर्ण नाटक का रचनाशीलता को प्रभावित करते हैं^१। मनोभावों का प्रवेग उनका गहनता का नापकण्ड है, जो संघर्षरत आवेगों को विरोधी शक्ति से विशिष्टता देते हैं। प्रवेग साधारण तथा संघर्षरत तत्वों का सम्भावित प्रचण्डता के अनुरूप बदलता रहता है। एक दृश्य का प्रवेग अर्थात् तत्वों के आन्तरिक नाटक द्वारा निर्धारित होता है और एक स्थिति द्वारा बहुआयामी गहनता में उन्मजित होता है^२। यदि दो विरोधी पात्र विभिन्न लय, ताल में बोले और क्रियाशील हों तो उनके अन्तरत मनोवेग प्रवेग के प्रत्यावर्तन से दृश्य के प्रवेग को निर्धारित करेंगे। किन्तु इन सब के साथ प्रवेग को भाववस्तु के अनुरूप होना चाहिए और नाटकीय विचार के सम्प्रेषण पर ही इसका सम्प्रेषण सम्भव है। प्रवेग साधारण तथा बढ़ाव उतार, आरोह-अवरोह, घटाव-बढ़ाव के नियम से संचरित होता है। प्रभावोत्पादक वह तभी हो सकता है, जब कि रंग कलाकारों को उसारता हो तथा व्यंजित अर्थ को गहराई देता हो। इन विशेषताओं से पोषित प्रवेग कहां एक पूर्ण दृश्य को नियमित करता है, कहां केवल एक प्रभाव को और कहां पूर्ण नाटक को।

विरोध / एक दृश्य की उत्तेजना, केजॉस दूसरे दृश्य के शान्त, स्थिर वातावरण का अनुसरण कर सकता है, दो पात्रों की दो विरोधी भावनाओं से व्यंजित अर्थ का पोषण कर सकता है। 'अंधा युग' में अश्वत्थामा के आन्तरिक द्वन्द्व की प्रतिक्रिया का दृश्य निष्क्रिय, कारुणिक, भावमय आत्मनिर्व्यक्त के दृश्य का अनुसरण करता है। 'आषाढ़ का एक दिन' के प्रथम दो अंक देखें। कालिदास के जाने वाला दृश्य आंधी, बरषा बिजली का है, किन्तु दूसरा दृश्य शान्त और स्थिर। एक-दूसरे के विपरीत भावों को प्रस्तुत करने वाले इन दृश्यों का अर्थ इसलिए भा सघन हो जाता है कि प्रवेग का कुशल संयोजन उसमें है। 'लहरों के राजहंस' में नन्द के नदी तट पर जाने से पूर्व का वातावरण एक तरह की उत्तेजना और तीव्र ताल (high beat) लिए हुए है

१ स्तानलावस्की : बिल्डइन्ग द कैरिक्ट', पृ० २०२-२०३

जे० ए० स्तयान : 'द एंजलमेंट आफ़ ड्रामा', पृ० १४१

२ जॉन गॉसनर : 'प्रैक्टिसइन्ग द प्ले', पृ० २७७

और जाने के निश्चय से तावृता मन्द और स्थिर हो जाता है । इस तरह नाट्यकार उन अर्थों पर दबाव डालने में समर्थ हो पाता है, जिनकी वह कुछ विशिष्टता देना चाहता है ।

विभिन्न लय // इसी तरह पात्र भी जब विभिन्न लय-ताल में बोलते हैं, फेर हो वे और ताल // एक सुत्र को दोहराये तो प्रवेग का नियमन होता है । 'नेका का एक शाम' में :

गोगो : क्या फुम पर जा रहे हो ?

नीमों : (व्यंग्य से) बकैर हाँ, गोगो । धड़ियाँ के शिकार से तो फेट भरता नहीं ।

देवल : (गोगो से) और फेट भरना बहुत ज़रूरी है, गोगो ।

नीमों : (पुल पर से झुक कर) और अगर किसान को ज़बान लम्बी हो जाये, तो उसे काट लेना भी ज़रूरी है, गोगो ।

देवल : (गोगो से) पर उससे फेट तो भरोसा नहीं ।

नीमों : (चीखकर) उससे दिल तो भरता है ।

पात्रों के बोलने के ढंग, साधारण विभिन्नता और लय का साधारण उतार-चढ़ाव है । नीमों और देवल गोगो के माध्यम से अपना बात कहते हैं और जैसे-जैसे नीमों का उत्तेजना बढ़ती जाती है, देवल का संयम नियमित होता जाता है । साधारण लय से प्रकट भिन्न लय ताल नाटकीय रंग इकाइयों को स्पष्टतया उभार देता है । 'अंधा युग' में दो प्रहरियों का सम्भाषण भाषण की व्यंजना-शक्ति तथा जन्तुनिहित प्रवेग के कारण सुदृढ रूप से कई रंग इकाइयों को ध्वनित करता है :

प्रहरी एक : थके हुए हैं हम

पर घुम घुम पहरा देते हैं

इस सुने गलियारे में ।

प्रहरी दो : सुने गलियारे में,

जिसके इन रत्नजटित फर्शों पर

कौरव वधुरं

मन्थर-मन्थर गति से

सुरभित पवन तरंगों से चलता था,
आज वे विधवा हैं ।

.....

प्रहरी एक : पर यह जो हम दोनों का जीवन

सुने गलियारे में बात गया

प्रहरी दो : कौन इसे अपने जिम्मे लगा ।

.....

प्रहरी एक : सुने गलियारे से सुना यह जीवन भी बात गया

.....

प्रहरी दो : इसलिए सुने गलियारे में,

निरुद्देश्य, निरुद्देश्य

चलते हम रहे सदा

दर से दर

और दर से दर ।

इतनी बार दोहराया जाने वाला यह वाक्य प्रत्येक बार भिन्न लय और ताल को निर्मित करता है । पहला प्रभाव साधारण है कि 'सुने गलियारे में घुम-घुम कर पहरा देते रहे', दूसरे में थोड़ी विशिष्टता आती है कि 'ऐसा सुना गलियारा...', तीसरे में उसकी अनुभूति तीव्र होती है, चौथे में वह व्यंग्य लगता है कि आखिर युद्ध संकट की इस कालावधि में 'गलियारे या सुना जीवन, बीत हो गया' । और अन्त में निराशा, व्यथा, पीड़ा, पराजय, सारे भाव सूत्र होकर गहरा प्रभाव उत्पन्न करते हैं सुदम तरंगों का स जीवन में प्रवेग अत्यन्त कोमल, कम विवेचित या स्पष्ट होते हैं, सुनियोजन किन्तु नाटक में उनका सुनियोजन साधारण अर्थों को भा गहन बना देता है । कालिदास का 'आषाढ़ का एक दिन' में मल्लिक के द्वार से लौट जाने का पूर्ण प्रभाव प्रवेग की किन्हीं सुदम कम्पन-तरंगों को व्यंजित करता है । पास आती घोड़े की टापी को आवाज़ से सम्बद्ध होकर भावात्मकता और आवेग वह व्यापक आयाम ले लेती ।

मल्लिका : 'मैं अनुरोध करती हूँ कि आप इस समय यहां ठहरने का हठ न करें ।
(उसे बांह से पकड़ कर खींचना चाहता है । पर विलोम अपने स्थान
से नहीं हिलता । दूर से घोड़ों की टापों का शब्द उनसे दैन
लगता है ।)

... मैं कह रहा हूँ कि आप चले जाएं । यह मेरा घर है । मैं
नहीं चाहता कि आप इस समय मेरे घर में हों ।

(विलोम अपने स्थान से नहीं हटता । टापों का शब्द निकट आता
जाता है । मल्लिका उसके पास से हटकर अम्बिका के पास आ
जाता है और कंधों को पकड़ लेता है ।)

माँ इनसे कहो ये यहां से चले जाएं । मैं नहीं चाहता कि इस समय
यहां कोई आवाजिक निषिद्ध उत्पन्न हो । तुम स्वस्थ नहीं हो
और मैं नहीं चाहता कि कोई ऐसी बात हो जिसका तुम्हारे
स्वास्थ्य पर विपरीत प्रभाव पड़े ।

(अम्बिका उसके हिलने से इस प्रकार हिलता है, जैसे वह चेतन न
होकर जड़ हो । उसके माथे पर बल पड़े रहते हैं और जैसे अपलक
सामने की ओर देखता रहती है । घोड़े की टापों का शब्द बहुत
पास आ जाता है । मल्लिका अम्बिका के पास से हटकर विलोम
के निकट चली जाती है ।)

मल्लिका : आर्य विलोम, मैंने आपसे कहा है कि आप यहां से चले जाएं ।
आप...

(सहसा घोड़े की टापों का शब्द बहुत पास आकर दूर चला जाता
है । मल्लिका ऐसे हो जाती है, जैसे उसकी वाणी खो गई हो ।
विलोम धीरे से फरौस के पास से मुड़ता है ।)

विलोम : चला जाता हूँ ।

साधारण रूप से यहां अन्तर्निहित प्रवेग तीव्र लय से निर्देशित है, पर इस रूप में शक्ति-
शाली आन्तरिक विरोध को अनुभव किया जा सकता है । मल्लिका के शब्द, उसकी
सांसारिक गतिशीलता जो पृष्ठभूमि के सन्दर्भ में महत्वपूर्ण है, अम्बिका और

विलोम की गतिहीनता में व्यंजित अर्थों^{की} लक्ष्यता से प्रेक्षक तक सम्प्रेषित होती है । जैसे-जैसे घोड़े की टापी का ध्वनि समोप जाता जाता है, वैसे ही वैसे मल्लिका की गतिहीनता में भय, आशंका और विश्वास का तरंगें ब ताव्रता लेता है । पहले केवल विलोम की बांह पकड़ कर उससे 'अनुरोध' करना, फिर 'मां इनसे कहो', मां के माध्यम से वह अनुरोध ताव्रता में बदलता है कि 'ये चले जायें' और तीसरी बार 'आर्य विलोम' में उसको उगवा, किन्तु जो अत्यन्त संयत है, प्रकट होता है । घोड़े की टापी का समोप जाता ध्वनि से मल्लिका के आन्तरिक जगत् को सम्पृक्त कर नाटककार इस एक स्थिति से अनेक नाटकीय रंगों को उमात्ता है । अम्बिका और विलोम की निष्क्रियता, उनकी जड़ता यह बताने लगती है कि वे दोनों कालिदास के इस आगमन को एक आलोचक की दृष्टि से देखेंगे, मल्लिका का भांति न तो वे उसके प्रति सहानुभूति रखते हैं और न ही उसपर आस्था । ऐसे सघन रचनात्मक क्षणों को नाटककार रंगमंच द्वारा रचनात्मक स्तर पर प्रस्तुत करने के लिए झोड़ देता है । नाटकीय सन्दर्भ में कालिदास का प्रधान नाटक के संचित अर्थों का वाहक है । उस क्षण से ही जब कि घोड़े की टापी पर हमारा ध्यान केन्द्रित होता है, हम दो प्रश्नों से आक्रान्त होते हैं कि वह कालिदास ही है अथवा कोई और, इससे भी अधिक हमारी कल्पना, कालिदास के जाने पर सम्भावित स्थिति क्या होगी, सोचने में सक्रिय होती है । किन्तु अन्ततः उसका द्वार पर से ही प्रधान संघर्ष को अत्यन्त गहन बनाता है और नाटकीय^{रूप} में पूर्ण नाटकीय संघर्ष ताव्रता से सम्प्रेषित होता है, जहां भावक को सक्रिय होने का अवसर मिलता है ।

प्रभाव सूत्रों एवं प्रवेग का संयोजन तथा संवरण सम्मिलित रूप में हमें नाटकीय संवेदना को ग्रहण करने अर्थात् नाटककार के अर्थों को रचनात्मक स्तर पर अनुभव कराने के लिए महत्वपूर्ण आधार का कार्य करते हैं । संवेदना का प्रभावोत्पादक रूप साकेतिकता और बहु अर्थक व्यंजना की मांग करता है । नाटकीय संवेदना की सौज करना होती है, क्योंकि वह प्रच्छन्न और गुढ़ रूप में भ्रष्ट नाटक में व्याप्त रहती है तथा व्यंग्य, कौतुहल, प्रवेग के सहारे व्यंजित होकर भावक की कल्पना को प्रबुद्ध करता है, क्रियाशील करती है ।

नाटक

जिन नाटकों की चर्चा हम पूर्ववर्ती अध्यायों में कर आए हैं, उनमें से अधिकांश तो वस्तु-निर्माण के सन्दर्भ में हो हमारी स औपजात्यों को उद्घोषित कर देते हैं। दूसरे कुछ पात्र-निर्माण के सन्दर्भ में। शेष जो कुछ नाटक बचते हैं, वे नाटकीय संवेदना के स्तर पर गहरी नाटकीय और वाक्यात्मक अनुभूति को उभार नहीं पाते हैं। उनमें व्यक्त पूर्ण विचार, नाटककार के बिम्ब-प्रतिक्रिया अत्यन्त स्पष्ट हैं, जाटल की औपजात सरल और बाह्य हैं। तात्पर्य कि नाटककार व्यंग्य, सम्प्रेषित आवेग और अर्थ बिना किसी कठिनाई और उलझाव के, प्रत्यक्ष रूप से पाठक और प्रेक्षक के जावेगों और अर्थों से तादात्म्य स्थापित कर लेते हैं। कोई एक ऐसा गूढ़ या जटिल सूत्र नहीं मिलता जो अकस्मात् पूर्ण शक्ति से हमारी भावना या बुद्धि को स्पर्श कर नये बिम्ब का निर्माण कर सके, या नाटक में हो। व्यंजित कोई विशिष्ट अर्थ, गूढ़ संवेग काँव जाये। 'कोणार्क' में मालिक-मजदूर के संघर्ष का विचार, 'नेफा का एक शान' में युद्धकालीन संकट में एक बल की बहादुरी और दृढ़ता का प्रस्तुतीकरण, 'बिना दिवारों के घर' में परिवार के विघटन का विचार नाटक के विषय हो हैं, प्रवृत्ति साध्य नहीं। उनमें नाटकीय वातावरण तो है, पर रक्तात्मक स्तर की नाटकीय संवेदना नहीं। 'मादा कैक्टस' और 'दर्पन' में एक प्रवृत्ति विचार है, नाटककार का एक बिम्ब है, किन्तु प्रारम्भ से अन्त तक नाटककार उसका निर्वाह नहीं कर पाता है।

देखा जाय तो अधिकांश नाटकों में प्रस्तुत विचारगत विनिमय को पाठक या प्रेक्षक तत्काल ग्रहण कर लेते हैं और अपनी प्रतिक्रिया प्रस्तुत कर पात्रों और अभिनेताओं से नये आवेग और कार्य के शीघ्र प्रस्तुतीकरण की मांग करते हैं। कारण, निरन्तर प्रस्तुत होती जायतता देर तक बिना स्वरसता तथा आकर्षण के तर्कसंगत बहिराव के नहीं रह सकती। सरलतम रूप में सम्प्रेषित प्रभाव, प्रवेग आदि अपने विकासक्रम में सशक्त तो होते जाते हैं, किन्तु भिन्न दृश्यों में प्रस्तुत होने वाले भिन्न प्रभावों के आवेग मुलतः एक ही दिशा का अनुसरण करने लगते हैं। अतः भावक के मस्तिष्क में वे कोई निश्चित या स्थाई स्थान बना सकने में बहुत अंशों में सफल नहीं होते।

परिणाम यह होता है कि समग्र रूप से सम्प्रेषित अर्थ बहु-पदार्शिता नहीं उत्पन्न करते और नाटकीय बिम्ब किसी गहरी नाटकीय संवेदना से संचालित नहीं हो पाते, म्ले हो

नाटकीय विचार कितने भी प्रभावोत्पादक रूप से उठाया और प्रस्तुत किया गया हो। कम-से-कम किसी भी तरह उनको रचनाशीलता उस स्तर की उत्प्रेक्षितता और बहुआयाम व्यापक धरातल नहीं दे पाती, जिस स्तर का संवेदनशीलता धर्मवार भारता या मोहन राकेश अथवा मुवनेश्वर और विभिन्न अग्रवाल आदि के नाटकों में प्रस्तुत है। प्रत्यक्षा सम्प्रेषित अर्थों से निर्मित होते प्रभाव व्यंजित विम्व या प्रच्छन्न विचार की सुदृढता-पूर्वक चरम सीमा तक ले आते हैं, जिन्हें विशेष रूप से नियमित करता है नाटकीय नास्तिकता, सम्पीडित प्रभाव, प्रवेग या लय। इसी कारण ऐसे नाटक रचनात्मकता की बारम्बार नहीं आशाएं दे सकते हैं।

‘अंधा युग’ के प्रत्यक्षा प्रभाव या भावधस्तु की जेबना का -- धर्मवीर भारती जहाँ तक प्रश्न है, वह आकाशवाणी से परम्पारित किन्तु परिष्कृत प्राप्त ही अपनाती है, किन्तु प्रभाव सूत्रों से एक एक निश्चित प्रभाव का निर्माण जिसमें पात्रों के सूत्र (किमेटिक्) कथन नाटकीय व्यंग्य को सृष्टि कर जाते हैं, और उस प्रथम प्रभाव का दूसरे प्रभाव तक का अर्थात् संचरण और विस्तार, जिसे पूर्णतया नियमित करता है। नाटकीय प्रवेग, एक-दूसरे से सम्बद्ध रूप में पूर्ण जेबना को प्रभावित करते हैं। हमारी रुचि के को निश्चित उद्देश्य बिन्दु निम्न प्रभाव सूत्रों से मिलता है --

विदुर : मित्रों! उनसे मैं

अशुन मथानक है।

पता नहीं संजय

क्या समाचार लाये आज ?

(पृ० १५)

धृतराष्ट्र : विदुर !

जीवन में प्रथम बार

आज मुझे आशंका व्याप्त है।

(पृ० १६)

याज्ञ

तो हूँ कुठा मविष्यमात्र

मेरे शब्दों का उस वर्तमान में

कोई मूल्य नहीं

मेरे जैसे

जाने कितने
 फुटे भविष्य
 ध्वस्त यम
 गलित तत्व
 बिखरे हैं कौरव नगरी में
 गली-गली ।
 माता हैं गांधारी
 ममता में पाल रहें हैं सब को ।
 (प्रहरी मुद्राएं लाकर देता है)

जय हो दुर्योधन की,
 जय हो गांधारी की
 (जाता है)

गांधारी : होगी,
 अवश्य होगी जय ।
 मेरी यह आशा
 यदि अन्धो है तो हो
 पर जोतेगा, दुर्योधन जोतेगा ।
 (दूसरा प्रहरी आकर दीप जलाता है)

विदुर : डूब गया दिन ...

धृतराष्ट्र : पर
 संजय नहीं जाये "

(पृ० २५)

इन अंशों से प्रश्न जयें जो हम ग्रहण करते हैं, वह पूर्व विनिमय के आधार पर यह है कि महाभारत के युद्ध की अन्तिम परिणति जानने की जिज्ञासा में कौरव नगरी संजय की प्रतीक्षा कर रही है, किन्तु देखे जाते अपशुनों से अनिष्ट का भय मो सब के मन में भर गया है । अनिष्ट का भय धृतराष्ट्र को विशिष्ट रूप से उद्बलित करता है, जिसे

हम 'प्रथम बार' के अर्थ से ग्रहण करते हैं । इतने दिनों तक पुरातन्त्र को आशंका नहीं व्यापी, आज ही वे अपने सीमित संसार का परिधि को अनुभव कर अनिष्ट की कल्पना से भयभीत हो उठे हैं । यहाँ से भावक अनिष्ट का कल्पना, पात्रों का कल्पना से अधिक करने लगता है । याचक के पूर्ण कथन से व्यक्त प्रभाव सुन्न गांधारी की आशा को निराशा में प्रतिबलित होने का व्यंजना देता है जो भावक का कल्पना को पुष्ट करता है । उसके बाद ही प्रहरी का दाय बलाना "हुब गया दिन" "पर, संजय नहीं आये" का कलहर हमारे चित्त में अनेक अर्थों को व्यंजित कर जाता है जो क्रमशः दूसरे प्रभाव तक सघनता से संचरित होता है । समग्रतः से यह प्रभाव हमारी रुचि को केन्द्र बिन्दु तथा कथा सुन्न देता है । कौरवों की पूर्ण पराजय की अनुभूति हमें देकर नाटककार नाटकीय पात्रों के लिए उसे एक आत्मक^{रचना} है, और हमारे लिए अश्वत्थामा के अन्तर्द्वन्द्व से दूसरा प्रभाव निर्मित करता है, जिससे नाटकीय पात्रों की संलग्नता और अश्वत्थामा का आत्म-उल्लेख साथ-साथ बने रहकर नाटकीय संवेदना को सघन अनुभूतियों से पोषित करते रह सकें । दूसरा तीव्र प्रभाव प्रथम से क्रमशः प्रतिबद्ध रहकर नये केन्द्र बिन्दु को निर्मित करता है :

" (नैऋत्य स्वर दूर जाता हुआ)

कलराम :

सारी तुम्हारी कुट बुद्धि

और प्रभुता के बावजूद

शून्य ध्वनि करते हुए

अपने शिविरों को जो जाते हैं पाण्डवगण,

वे भी निश्चय मारे जायेंगे अघर्म से !

अश्वत्थामा : (दौहराते हुए)

वे भी निश्चय मारे जायेंगे अघर्म से !

कृपाचार्य : वत्स,

किस विन्ता में छिपे हो ?

अवस्था : वे भी निश्चय मारे जायें अवध से ।

मातुल मैं बिलकुल सोच लिया

.....

‘वे भी निश्चय मारे जायें अवध से’ वाक्य, प्रवेग के आरोह-उत्तरोह में हमें नया अर्थ देता है कि नाट्यगता अवश्य ही अपने अन्तर्द्वन्द्व की प्रतिक्रिया में अवध, उल और कपट का सहारा लेगा । इस प्रभाव की सार्थकता मिलता है कौवे और उलूक की लड़ाई में व्यंजित सौते से । इस प्रभाव को नाटककार नांधारों के शाप देने तक सक्रियता में बदलता है और नांधारों के शाप से कृष्ण मृत्यु तक पूर्व निर्मित अर्थ गहराई से व्यक्त होते हैं और मूल रूप से नाटकीय संवेदना को घनीभूत करते हैं । इन प्रभावसूत्रों में देखा जाये तो कोई जटिलता नहीं है, वैसी भावात्मक जटिलता भी नहीं जैसी कि ‘जाघाड़ का एक दिन’ में, किन्तु एक प्रभाव से दूसरे प्रभाव तक का अर्थ संवरण किन्हीं सूक्ष्म बिम्बों को रेखांकित करता है । प्रवेग में नियमित प्रभाव संवरण आन्तरिक अर्थों के सम्प्रेषण में हमारी रुचि को विशिष्टता से केन्द्रित करते हैं । नाटकीय बिम्ब सीधे अनुभव की अपेक्षा संवेदना से अनुभव में प्रत्यक्षवर्तित होते हैं, परिणामतः महाभारत के युद्ध से कृष्ण मृत्यु तक की कथा नाटककार के सूक्ष्म अनुभवों, अनुसन्धन्य बिम्बों का अभिव्यक्ति का माध्यम बन जाती है । संवेदना की व्यापकता में कथा, पात्र निमित्त लगने लगते हैं और समग्र प्रभाव की तीव्रता में कुछ ऐसे चिरन्तन प्रश्न उभरते हैं, खिंचे प्रश्न उभरते हैं, जिसे युद्धकालीन और युद्धोपरान्त की सत्यता और संतुष्टि भोगती है ।

‘यह रतनात अब कब समाप्त होना है

दोनों पक्षों को लौना ही लौना है’

अपने में साधारण अर्थों को वहन कर चलाता है, किन्तु एक बार नाटकीय संवेदना की और हल्का-सा व्यानाकर्षण होने पर प्रारम्भिक कथनायन के इस सूत्र में किसी व्यापक अनुभूति का सौते हमें मिलता है, जो आधुनिक उन्धर्म में किसी भी देश, काल या जाति से सम्बद्ध हो सकती है । ‘यह रतनात अब कब समाप्त होना है’ नाटकीय संवेदना को एक स्तर पर प्रतिध्वनित कर देता है और भावक इस प्रश्न की प्रस्तुति के ढंग पर सतर्क होकर उसके अर्थ सम्प्रेषण के लिए स्वयं को व्यवस्थित कर लेता है । ‘अब’ शब्द की गम्भीरता ‘कब’ की जिज्ञासुकता के विरोध में आज के बहुचर्चित प्रश्न

कि विश्वशान्ति कैसे सम्भव है, को गहराई से उठाता है, और युद्ध की विमाषिका को एक चिन्तनशील ठहराव देते हुए "दोनों पक्षों को लोना हो लोना है" के अर्थ संचरण से उत्पन्न सम्मीरता और विभिन्न संवेध अनुभूति को, पूर्ण नाटक में सामक्या परिवेशों और विषम परिस्थितियों के माध्यम से व्यंजित करता है।

प्रहरियों के सन्दर्भ के प्रभावसूत्र युद्ध कालीन जन साधारण का मनःस्थिति को व्यंजित करते हैं : "जैसे पहले थे वैसे हा अब हैं", का व्यंग्यघोषित होकर प्रत्येक शब्द के अर्थ को इस प्रकार सम्प्रेषित करता है कि वह जन साधारण का अन्तरिक क्लेश का एक बोध देता है। संवेदना का व्यंजना के स्तर पर थोड़ा वैशिष्ट्य लेकर यह प्रभाव सूत्र जो अर्थ संचरित करता है, वह व्यक्त के अस्तित्व का अहानता का हो जाता है। जो वातव्य में निरक्षता और टूटन को ऐसा अनुभूति से उफ्ला है, जिसे बुझाओन का जन समाज अनुभव करते हुए व्यापक उद्वेलन से पोषित होता है।

पूर्ण नाटक में नाटककार इस बात के लिए प्रयत्नशील है कि नाटकीय संवेदना शारीरिक संवेदना की अपेक्षा मानसिक उफल-फुल के स्तर पर उठ सके। इस उद्देश्य के हेतु वह 'अन्तराल' में तीन पात्रों की आत्मालोकन को प्रस्तुत करता है :

मैं युयुत्सु हूँ

मैं उस पहिर की तरह हूँ

जो पूरे युद्ध के दौरान में रथ में लगा रहा

पर जिसे अब लगता है कि वह गलत धुरी में लगा था,

और मैं अपना धुरी से उतर गया हूँ।

मैं संजय हूँ

जो कर्मलोक से बाहिष्कृत है

.....

और जिसके जीवन का सबसे बड़ा दुर्भाग्य यह है

कि वह धुरी से उतर भी नहीं सकता।

मैं विदुर हूँ

कृष्ण का अनुगामी भक्त और नीतिज्ञ

.....

और अब मेरा स्वर संस्यगस्त है

क्योंकि लगता है कि मेरे प्रभु
 उस निष्कमो धुरी की तरह है
 जिसके सारे पहिये उतर गये हैं
 और जो खुद घूम नहीं सकती "

नाटकीय प्रवेगात्मक रूप और सांकेतिकता में युयुत्सु, संजय और विदुर के अनुभवों का अनुभूति व्यापक युद्ध परिणति के अनुभूत सत्य की अनुगुंज में प्रत्यावर्तित हो जाता है। साधारण रूप में नियोजित अलंकृत भाषा और निश्चित रूप के कारण प्रत्येक कथन एक उद्घोष लगता है जो बरस पर आकर भावक के मस्तिष्क में निश्चित चिन्तन सूत्र देता है। "मैं युयुत्सु हूँ", "मैं संजय हूँ" या "मैं विदुर हूँ" पंक्तियाँ पूर्व की तौर पर लय की एक उल्लास-सा देती हुई सम्प्रेषित वाक्य सत्य की अनुगुंज की सुलझता से फैलने का अवसर देती हैं तथा आगे के अर्थ संचरण के लिए शक्ति का संवय भी करती हैं। पूर्ण प्रभाव में 'पहिये' और 'धुरी' शब्द तनाव की दो स्थितियाँ हैं, क्योंकि प्रत्येक पात्र का कथन इन दोनों के सम्बन्ध को अपने संदर्भ में भिन्न रूप से कहता है, किन्तु मूल रूप में एक बात सभी कहते हैं कि युद्ध के दौरान में 'परिधे', 'धुरी' के साथ जुड़े थे किन्तु युद्धोपरान्त उससे बिलग टूटे, धिसे या उतरे हुए व्यर्थ और निष्क्रिय हैं। "... मेरे प्रभु उस निष्कमो धुरी की तरह हैं, जिसके सारे पहिये उतर गये हैं और जो खुद घूम नहीं सकती" अज्ञात सारे अर्थ को संवेदना के मध्य व्यक्ति की आस्था, नान्यता और आशा में बदल जाता है और पूर्ण प्रभाव की अभिव्यक्ति में हम इस प्रकार ग्रहण करते हैं— अन्तर्दृष्टि के बल पर सत्य का पता लेकर युद्ध में क्रियाशील रहने वाला व्यक्ति उत्पीड़न तथा उपेक्षा से यह अनुभूति लेकर रह जाता है कि उसने स्वयं को गलत दिशा में संबलित कर दिया था। युद्धोपरान्त सिवाय अपने को प्रमित विश्वास के कारण टूटा और धिसे हुआ अनुभव करने के कुछ नहीं मिलता, यहाँ तक कि उस प्रमित विश्वास का सहारा भी व्यर्थ हो जाता है। जो कर्मशासन ही होते, केवल तटस्थ होते हैं, वे अपनी निष्क्रियता पर लज्जित अनुभव करने लगते हैं, विघटन और विनाश का दारुण चित्र उन्हें उल्लिखित हो जाता है और जो पूर्णतया आस्था और आशामय होकर चलते हैं, उनको गति भी विप्रमित हो जाता है। इन बिम्बों को ग्रहण करने पर युद्ध हमें एक सांस्कृतिक-दुराई लगने लगता है। अन्त में युधिष्ठिर के

नात्मोन्नत के प्रभाव सूत्र में बहुरंगी प्रवेग से गहरे अर्थों को व्यंजना के कारण युद्ध केवल विजय और पराजय का प्रतीक न रहकर संवेदना के स्तर पर व्यापक त्रासदी का अनुभूति देता है। युद्ध के बाद का विनाशकारी आस्थाहान, निराशा से उद्देलित स्वयं में संछिन्न समाज हमारी संवेद्य अनुभूतियों को रचनात्मकता के दोहरे आयाम में चित्रित बना जाता है। इस सारे अर्थ सम्प्रेषण से उद्देलित, अस्त व्यस्त हमारी संवेदना निम्न प्रभावसूत्र के व्यंजक बिम्ब से सघनोद्भूत होकर पूर्ण संवेदना के प्रक्षणात्मक पक्ष को अत्यन्त सूक्ष्मता से अनुभव करती है:

‘स्क लम्बा और घोमा
और तिल-तिल कर फलाभूत
होने वाला आत्मघात’

स्क-स्क शब्द का अर्थ जैसे अनुभूति को कचोटता है। ‘लम्बा’ और ‘घोमा’ शब्द विरोध के तीक्ष्ण प्रभाव देते हैं, जिसके बीच का अलक्ष्य प्रभाव ‘तिल-तिल’ के अर्थ - सम्प्रेषण में अन्तहीन लगने लगता है और कहीं उसी लय का चरम सीमा ‘आत्मघात’ में सारे तनाव को उतनी तीव्रता से आगित्य में देता है। यदि गहरी आस्था को भी यही परिणति है तो व्यक्ति किस आन्तरिक शक्ति का सहारा लेकर क्रियाशील होगा ? तब नाट्यकार मानव-भविष्य की रक्षा के चिन्तन सूत्र को निर्मित करता है :

युयुत्सु :
जैसे युग में जब-जब शिशु भविष्य मारा जायेगा ब्रह्मास्त्र से
.....
उनको बचाने कौन जायेगा
क्या तुम अश्वत्थामा ?
तुम तो अमर हो ?

अश्वत्थामा : किन्तु मैं हूँ अमानुषिक अस्तित्व
तर्क जिसका है घृणा और स्तर पशुओं का है।

युयुत्सु : तुम संजय
तुम तो हो आस्थावान् ?

संजय : "पर मैं तो हूँ निष्क्रिय
निरपेक्ष सत्य !

.....

कर्म से पृथक्
लौता जाता हूँ क्रमशः
अर्थ अपने अस्तित्व का !

युयुत्सु : एतोलिए साहस से कहता हूँ
नियति हमारी बंधों प्रभु के मरण से नहीं
मानव भविष्य है !
परिचित के जीवन से !
कैसे बचेगा वह ?
कैसे बचेगा वह ?

युयुत्सु के कथन गति का बोध देते हैं और अवस्थामा तथा संजय के स्थिरता और निष्क्रियता के । युयुत्सु के कथन से, जो अर्थ सघनता और बहुमुखता से भरा है, चुनौती और मानसिक उथल-पुथल का कारण बनता है और अवस्थामा तथा संजय के सम्पादन में आत्मसीमित तथा संकुचित है तथा कुंठा और निराशाजन्य अनुभूति को व्यक्त करते हैं । विरोध की इस स्थिति में यह प्रभाव हमें एक चुनौती देता है कि यदि व्यक्ति इसी प्रकार युद्धरत रहा तो मानव-भविष्य का क्या होगा, "कैसे बचेगा वह ?" कैसे व्यक्ति अपनी नियति को अपना विभ्रान्त, टूटा, घिसा आस्था से सम्बद्ध करेगा? प्रश्न की यह अनुगुंज तीव्र होते हुए याज्ञक के पुनर्जन्म लैन के संकेत में आशा की स्थापना करती है । इसके साथ ही नाट्यकार आज के मानवमात्र को संकेत करते हुए चुनौती के रूप में

बुद्ध : ".....

वै हैं भविष्य

किन्तु हाथ में तुम्हारे हैं ।

जिस क्षण चाहो उनको नष्ट करो

जिस क्षण चाहो उनको जीवन दो, जीवन लो ।"

इस प्रभाव युक्त के अन्तर्निहित अर्थ को संवरित करता है कि मानव-अविष्य आज के मानव के ही हाथ में है ।

इस तरह युद्धोपरान्त की छुटकारा विजयश्री, पराजित वास्थारं, हर्षित व्यथितत्व का एक चटक रंगों वाला चित्र हमारे मानव-मन पर अंकित हो जाता है । ताव प्रवृत्तियों की सघन लवेदना भावक में उस सारे युद्ध का साक्षात्कार करा जाता है और देखते ही देखते एक पूरा युग जैसे हमारे सामने से गुजर जाता है और हममें अपने विपटित संक्रास की अनुगुंज होड़ जाता है । नाटकीय संवेदना कार्य व्यापार का उद्देगना और चिन्तन की सुखमता तथा ठंडक में यनाभूत हो उठता है और अपना प्रस्तुति में किसी एक व्यक्ति, देश या काल को न रहकर व्यापकता में किसी भा उस युग, देश और व्यक्ति से सम्बद्ध हो जाता है, जिसने युद्ध कालीन संकट भोगा हो । क्योंकि साधारण रूप से तो यह लगता है कि पात्र युद्ध की विषाधिका को अपने सन्दर्भ में सोचते हैं, किन्तु जब ये नाटकीय चिन्तों को पोषित करने लगते हैं तो व्यापक अर्थों के पोषक बन जाते हैं ।

नाटकीय संवेदना प्रारम्भ से अन्त तक व्यञ्जकता में जितनी सम्प्रेषित है, उतनी ही प्रवृत्ति भी और गहरी भी । यह गहराई बहुअर्थक व्यञ्जना, अनेक रंग दृश्यों का सुनियोजन तथा बहुअर्थकता की रक्षा प्रवेग के सुनियोजन के कारण भी है । पूर्ण नाटक का प्रवेग मुख्यरूप से आवेग और निरावेग को लय से बढ़ है, किन्तु एक दृश्य दूसरे दृश्य के समानान्तर नहीं है और न ही एक पूर्ण दृश्य एक लय में है । प्रवेग किसी एक आवेग का अनुसरण भी नहीं करता पर प्रत्येक महत्वपूर्ण क्षण में रचनात्मक रूप से पोषित है । प्रथम अंक में गांधारी का आवेश बाह्य रूप से धृतराष्ट्र की आत्मग्लानि और विदुर की आस्था से सन्तुलित है और प्रहरियों के निरावेग, ठंडी आत्मपीड़ा से अनुप्रेरित है, तो आन्तरिक रूप में वह नमता, स्नेह, पीड़ा, मातृत्व की व्यथा, आक्रोश किन्तु धैर्य और क्षमा जैसे आवेगों से भी संवरित है । इसी तरह अश्वत्थामा का तीव्र क्रोध और प्रतिक्रिया, दृश्य के परिप्रेक्ष्य में युयुत्सु की यातनामयी प्रतिक्रियाहीनता, कृपाचार्य की मर्यादा और कृतवर्मा के क्षीम से नियोजित है और ये भी सभी पात्र अपने आन्तरिक उद्वेगन से भी आक्रान्त हैं । बहुआयामी भावनाओं का आपसी टकराव, उनकी लय-ताल असन्तुलित नहीं

लगती, इसी कारण विच्छिन्न या एक रंगीय भा नहीं। संक्षेप में कहा जा सकता है कि पूर्ण नाटक में प्रेक्षक का गुम्फन भाषा का काव्यात्मकता में इस प्रकार गुंफित है कि प्रत्येक बार पढ़ते हुए या उसकी भाव-प्रश्रुति देखते हुए उसका रचनात्मक क्षमता के नये आयामों की, सूक्ष्म विम्बों का खोज का जा सकता है, या उन्हें अनुभव दिया जा सकता है और किसी रचना की प्राप्ति इन्हीं अर्थों में पोषित होती है।

मोहन राकेश के तीनों नाटकों में एक यद्यपि पात्र-निर्माण की दृष्टि से विशुद्धित हो जाता है पर फिर भी उनके तीनों नाटक गहरी नाटकीय संवेदना से जोषित हैं। विभिन्न सन्दर्भों में व्यक्ति के संबंध और उसके कारण तथा परिणाम का एक ऐसी अनुभूति हमें मिलती है, जो स्वयं में सीमित क्षेत्रों की नहीं है, पर हमारे मानसिक जगत् के गुढ़ और जटिल उलझनमय संसार की अनुभूति है, जिसे कलाकार को चेतना भोगती है, व्यक्ति की आत्मा भोगती है या फिर आनाजि स्तर पर जीवन के विघटन को किसी भावात्मक विवशता में प्रत्येक व्यक्ति भोगता है, कम या अधिक।

‘आषाढ़ का एक दिन’ यह नाटक स्वरूप से देखा जाय तो भावात्मक सम्बन्धों — मोहन राकेश को मार्मिक कथा का नाटक है। व्यक्ति-य में कालिदास और मल्लिका की विहम्बनीय दारुणिक स्थिति हमें गहरी अनुभूति से भर जाता है। एक दारुण चित्र जिसमें मल्लिका के अभावग्रस्त जीवन की जर्जरित स्थिति और परिस्थितियों से घिरे कालिदास की विवशता अंकित है। भावुकता में कालिदास अपने मानसिक उत्पीड़न को सर्जन में मुक्ति रूप देता है और मल्लिका अपने आन्तरिक भाव को हर जांघी-तुफान से बचाने में अपने नरवर शरीर का व्यापार करती है। धका-हारा कालिदास उसके पास आकर नये जीवन की अथ से आरम्भ करना चाहता है, और मल्लिका उससे किसी दिन साक्षात्कार हो सकना को कल्पना किये रहती है, किन्तु जब ऐसा होता है, तो उनके लिए समय बीत चुका होता है, कालिदास छोट जाता है, मल्लिका वहीं रह जाती है। भावात्मक आवेगों की सघनता, सूक्ष्मता और गहराई से अनुप्रेरित प्रणय, त्याग और आनंद अंत का यह चित्र हमें गहरे मानसिक उत्पीड़न की भाव-भूमि देता है, किन्तु इस कथा से विरोधी तरंगों के संचरण के कारण नाटककार हमें जिस व्यापक अनुभव से जोड़ता है, वह है कलाकार के उस अन्तर्द्वन्द्व की घनीभूत मार्मिक अभिव्यक्ति, जिसे किसी-न-किसी स्तर पर कोई भी

रचनाशैली में मोगली है ।

कालिदास : 'मुझे जाने के लिए कह रही हो ?

मल्लिका : हां ! देखना, मैं तुम्हारे पीछे प्रसन्न रहूंगी, बहुत धुंगी और हर संध्या को जलम्बा के मन्दिर में सूर्यास्त देखने जाया करूंगी ...

कालिदास : इसका अर्थ है, तुमसे विदा लूँ ?

(मल्लिका जैसे चिहूँक जाता है।)

मल्लिका : नहीं । विदा तुम्हें नहीं दूंगा । जा रहे हो, इसलिए केवल प्रार्थना करूंगा कि तुम्हारा पथ प्रशस्त हो ।

(उसके हाथ छोड़ देता है)

जाओ ।

यहाँ हम व्यक्ति-पात्र में रुचि न रखकर या सहानुभूति न रखकर कलाकार और प्रेरणा के रूप में उनके आन्तरिक सम्बन्ध व को अनुभव करते हैं । 'मुझे जाने के लिए कह रही हो ?' में कालिदास शान्त और पराजित स्वर में स्वयं को मल्लिका के हाथ में इस विश्वास से छोड़ देता है कि वह जो भी करेगी, पतित ही करेगी, जो उसका आस्था का एक सुदृढ बिम्ब देता है । कालिदास के कथनों का प्रवेग एक प्रकार के ठहराव और मन्द लय से नियोजित है, जब कि मल्लिका के कथनों में त्वरित गति है । इसी कारण कालिदास का प्रत्येक कथन मल्लिका की पलायन आधर्मा की संयमित होने का अवसर देता है । लय का विरोध दोनों के मानसिक उद्वेलन को प्रकट कर नाटकीय संवेदना को अनुभव करने का प्राथमिक प्रभाव सूत्र देता है । कालिदास के कथन को हम विशिष्ट सूत्र के रूप में ग्रहण करते हैं : 'तुम कह रही हो कि कला जाऊँ, तुम्हारे कहने पर मैं यह कलागव तो सह लूँगा पर तुम्हारा क्या होगा । क्योंकि तुम परिणाम को सोच बिना कह रही हो, मैं जानता हूँ मेरा जमाव तुम्हें असहनीय होगा मैं तो जब तुम जाने को कह रही हो, किसी तरह यह सह लूँगा, पर वैसे मैं जाना नहीं चाहता ।' मल्लिका के कथन की तीव्रता 'हाँ ! देखना मैं तुम्हारे पीछे प्रसन्न रहूंगी ...' पंक्ति प्रत्यावर्तित रूप में उसकी मनःस्थिति को व्यंजित करती है : 'तुम्हारा जाना मेरे लिए कितना बड़ा जमाव होगा, जिसे घुम जाना या सूर्यास्त देख

जाना पूरा नहीं कर सकता, पर मैं चाहता हूँ कि तुम जाओ, तुम्हारा जाना कितना कष्टप्रद होगा पर तुम्हारे सम्मान की बात का उल्लास अधिक है । कांतिलदास अन्त-दृष्टि से इसी अर्थ को ग्रहण कर 'इसका अर्थ है तुमसे विदा लूँ ।' कहता है, यानी कि 'तुम्हारा कथन ^{अर्थ} तुमसे अलग होने का आदेश है' । 'विदा तुम्हें नहीं दूंगा', 'केवल प्रार्थना करूँगी' मल्लिका के आन्तरिक अर्थ, 'तुम अलग नहीं हो रहे हो जो विदा दूँ, तुम तो सिर्फ जा रहे हो और जाकर लौट आने वाले हो, फिर विदा कैसा ।' कांतिलदास प्रार्थना है कि तुम्हारे मार्ग की प्रशस्ति को ^{व्यक्त हो सके} । इस तरह जो वे कहते हैं, उसमें अधिक जो वे नहीं कहते हैं, महत्त्वपूर्ण हो उठता है । इस अतिरिक्त व्यंजना में गहरी आस्था और आशा है, व्यापकता है, संकोच नहीं । 'प्रार्थना करूँगी' शब्द के अर्थ मन में चुपन पैदा करते हैं और 'जाओ' में एक शान्ति, गम्भीर आस्थावान चरम सीमा सम्प्रेषित अर्थों का गहनता को मार्मिकता से स्पर्श कर जाता है ।

मल्लिका :

(ओठ चढ़ाती हुई और अन्तर्मुख हो जाता है)

परन्तु मैं यह सब सह लिया । कांतिलदास कि मैं टूटकर भी अनुभव करता रहा कि तुम बन रहे हो । क्योंकि मैं अपने को अपने में न देखकर तुममें देखता था । और आज यह पुनः रहा हूँ कि तुम सब होकर सन्यास ले रहे हो ? तटस्थ हो रहे हो ? उदासीन.... ? मुझे मेरी सच्चा के बोध से इस प्रकार वंचित कर दोगे ?

इस सम्पीडित प्रभाव-सुत्र में जहाँ विस्तार की कोई गुंजाइश नहीं, अत्यन्त स्वेदनोद्य अनुभूति है जो मन्त्रिज्म में गले हुए शीशे की तीखी चुपन-सी फैलती जाता है । अलंकृत भाषा का काव्यात्मक नियोजन, जो गहराती जाती भावनाओं के गंभीर, वस्तुपरक नौकिल स्वर का वहन करता है, प्रत्येक शब्द और उसके अर्थ संवरण में प्राणवत्ता भर देता है । इस प्रभाव सुत्र द्वारा संचरित अर्थ की सौन्दर्य ग्राह्यता अब तक के व्यंजित बिम्बों की निश्चित्य से एक पूर्ण प्रभाव में बदल देती है । भावात्मक सन्दर्भ में हमारी सहानुभूति और करुणा घनी हो जाता है, किन्तु इस प्रभाव की, गहरी आस्था और आशीर्ष के सन्तुलन में, व्यंग्यात्मक व्यंजना कथन के

सम्पूर्णित प्रभाव के माध्यम से कलाकार को सर्जनशीलता के कुलकार को व्यक्त करता है और अमूर्तकारिक रूप से अर्थ बिम्बों को चुभन महसूस होने लगता है। इस प्रकार मल्लिका का यह सुत्र कथन जाटिल प्रभावों के संश्लेषण और मूल्य को स्थापित करने का महत्वपूर्ण आधार बन जाता है। 'परन्तु मैंने सब सह लिया' पूर्व के प्रवेश का लय, ताल के विराम का पुनरारम्भ है। और वहाँ अर्थ जो उसके अन्तर्द्वन्द्व का अभिव्यक्ति के प्रारम्भिक अंश में विश्लेषित हैं, पुनः सांकेतिकता में, प्रकम्पित लय के अनुसरण पर, विशिष्ट गहराई लेते हैं। 'परन्तु' शब्द अर्थ का माल पत्थर है, जिसपर रुकने पर कालिदास और मल्लिका के जीवन का तुलनात्मक विश्लेषण करने का इच्छा होता है। कालिदास के विवाह किया, जीवन में ऐश्वर्य को भोगा, चाहे उसका रूप जो भी रहा हो, पर मल्लिका ने ऐसा नहीं किया, स्थूल आवश्यकताओं के लिए शरीर का व्यायाम भी इसलिए किया कि जो भाव कालिदास था वह और कोई नहीं हो सकता था और उसकी प्रतीक्षा भा करना था, फिर उसने कालिदास को 'विदा' नहीं दिया था, केवल 'मेजा' था। 'परन्तु सब सह लिया। है' यहाँ तक कि उसकी लोचन को और 'अभाव की सन्तान' को भी। 'इसलिए' के बोझिल स्वर में सारे कारण स्पष्ट हो जाते हैं और शेष कथन एक पूर्ण सत्य को हमारा संवेदना में प्रत्यक्षवर्तित करता है और एक पूर्ण अर्थ संवेदना के स्तर पर अभिव्यक्ति होता है : मल्लिका ने अपने नष्ट होते जीवन का परमाह्वान नहीं का, क्योंकि अपने अस्तित्व को उसने सदा कालिदास के कलाकार में देखा। उसकी सर्जनशीलता कुंठित नहीं हुई और वह लौकिक रही इसी में उसकी शक्ति है, उस कला के माध्यम से वह जीवित और पूर्ण है, क्योंकि मूलतः वह कलाकार की अपनी आत्मा का वाह्य विस्तार है, ऐसी वास्तव है जो धरती में रोपित रहती है और ऊपर से फुलस कर, नष्ट होकर भी अन्दर से सुखती नहीं है विरोधित नहीं होता है। व्यक्ति अपना कुछ विशिष्ट होकर ही निर्माण करता है, व्यक्तिगत होना ही व्यापक सर्जन में प्रतिफलित होता है। 'संन्यास ले रहे हो?', 'तटस्थ हो रहे हो?', 'उदासीन...?' इन्होंने अर्थों को विराम और ठहराव की ताल से पोषित कर, गहराई से स्थायित्व देते हैं।

कालिदास :

(पुनः फरौले के निकट चला जाता है।)

लौकिक लौकिक हैं, मैंने उस जीवन और वातावरण में

रहकर बहुत कुछ लिखा है । परन्तु मैं जानता हूँ कि मैंने वहाँ
रहकर कुछ भी नहीं लिखा । जो कुछ लिखा है वह यहाँ के
जीवन का ही संक्षेप था ।

मैंने जब-जब लिखने का प्रयत्न किया तुम्हारे और अपने जीवन
के इतिहास को फिर-फिर दोहराया । और जब उससे
हटकर लिखना चाहता तो रचना प्रायः बान् नहीं हुई । रघुवंश
में अज का विलाप भी मेरी ही वेदना को अभिव्यक्त था-
और ।

कालिदास के कथन को स्वाग्रता और मार्मिक अर्थ तरंगों के प्रवाह में हमारा रुचि
को तीव्रता से आकर्षित करते हैं । आत्मोद्घेन और आत्मविश्लेषण के स्पष्टीकरण
का अंश भावक के निकट एक प्रकार का उद्घोष है, सम्पादन है । मार्मिक संवेद्य
विशेषता और शब्दों की अलंकारिक लय से निर्मित शाब्दिक बिम्ब विधान का प्रचुरता
दोनों के प्रेम की गहराई और पवित्रता को, और उसके अभाव के कारण कालिदास के
भावार्थक उद्घेन को स्वाग्रता को प्रभावित करने में विशिष्टता से सफल है । संयोजन
की सरलता में यह सूत्र अपेक्षाकृत इतिहासी प्रभाव भी देता है । अन्तर्दृष्टि के आधार
पर जब हम उसको आत्मा की वास्तविक अस्थिरता को देखते हैं तो मानसिक अस्थिरता
के विभाजन में संवेद्य अनुभूतियाँ ग्राह्यात्मिक हो जाती हैं । जो कुछ लिखा है वह यहाँ
के जीवन का ही संक्षेप था । व्यंजना में सर्जन की प्रक्रिया की ओर संकेत करता है और
संवेदनीय अर्थ ग्रहण में एक पूर्ण प्रभाव हम तक सम्प्रेषित होता है : 'शारीरिक रूप
से यहाँ नहीं रहकर भी कालिदास मानसिक और आन्तरिक रूप से यहाँ बना रहा ।
मल्लिका उसके भाव जगत् में झाँक रही, अपने से अलग रखकर वह उसे नहीं देख पाया ।
मन में अंकित उसके प्रतिबिम्ब को, उसके प्रति अपनी भावनाओं के अमूर्तन को धनोभूत
पीड़ा के क्षणों में काव्यात्मिक स्वरूप देता रहा ।' 'मैंने जब-जब लिखने का प्रयास
किया तुम्हारे और अपने जीवन के इतिहास को फिर-फिर दोहराया', प्रत्येक शब्द
एक बिम्ब-विधान की रचना करता है । 'जब-जब लिखने का प्रयत्न किया', यानी कि
यह अनुभूति किसी एक विशिष्ट क्षण की नहीं, पर निरन्तर मन में चलते उद्घेन से
उपजी थी, 'तुम्हारे और अपने जीवन के इतिहास को दोहराया' अर्थात् 'तुमसे बिछड़ा

एक अतीत था, किन्तु ऐसा अतीत जो गीतारि तु-तुकिवाओं में विलीन नहीं हो गया, पर अपने साथ सौ-सौ रसिकताओं के रंगों को लाता रहा है, और प्रत्येक बार का नया रंग काव्य के बेंचबैस पर गिरकर चला गया । और जब उससे हटकर लिखना चाहता तो रचना प्राणवान् नहीं हुई । तात्पर्य ऐसा नहीं कि तुम्हारे संग के अतीत को सायास निकट रखा हो, तुम्हारा निकटता को अनुभूति लपरा या कोरा भावुकता का प्रतिफलन नहीं थी, क्योंकि जब मैंने जावन के हातहास से कुछ अलग लिखना चाहता तो लिखना सार्थक नहीं हो सका । इन अर्थ बिम्बों में कालिदास के चरित्र का अपेक्षा एक कलाकार का सज्जनोत्तर को पूर्वपीठिका का प्रभाव सम्प्रेषित होता है । नाटक के अन्त में कालिदास का प्रस्थान जिन अन्तः स्वं बाह्य परिस्थितियों में होता है, वह विदुतीयतावृत्ता में व्यापक रूप से सर्जन की शक्ति और निरन्तरता को मलित्व में व्यक्त कर जाता है । पूर्ण नाटक के अर्थ मलित्व में पुनः रचित स्वं नव निर्माण से उत्प्रेरित होते हैं और सर्जन किसी आत्मपीडन स्वं आत्मोत्थन की सघन सुदम अनुभूति के दाणों से सम्बद्ध आस्था और आशा के सहारे भाव प्रवण दाणों में व्यक्त होने का स्थिति से जुड़ जाता है ।

सर्जन की यह मार्मिक पूर्वपीठिका जितनी सघन, सुदम किन्तु अव्यक्त या अहीन अनुभूति को लेकर चलती है, उतनी ही नाटकीय संवेदना गहरी होती जाता है, बिम्बों को मर्म-स्पर्शी बनाती चलती है । प्रवेग का समानान्तर लय इन अर्थों को जोर में गहरा देता है । कोई भी रंग चटक नहीं पर चुमन उसमें है । उल्लेख प्रवेग उसमें नहीं है, मंद और शान्त आवेगों के प्रवेग हैं, किन्तु उनका निःसंख्यता जड़ता या दाणता से परिचालित नहीं है । सारा स्वर, मौन घनाभूत पीड़ा, व्यथा और आन्तरिक मन्यन का है, उसी लय में प्रवेग भी मौन उल्लेख और आवेश से संचालित होते हुए गम्भीर भावों के अनु रूप मंद ताल (slow beat) धिरे धिरे है । इसी कारण पूर्ण नाटक के प्रवेग से एक ऐसी चरम सीमा का निर्माण होता है जो दुर्लभ का अनुसरण करने वाले पूर्ववर्ती सूत्रों के बाद शान्त, निस्तब्ध और मंद लय पर है । कालिदास के लौटकर आने तथा अपने सारे अन्तर्द्वन्द्व को मल्लिका के सामने व्यक्त करने में धीरे-धीरे लय बढ़ती है । कालिदास का टूटन से नहीं आशा तक की बदलती रंग इकाइयों को प्रवेग मूल रूप से मंद रहकर भी ताल की विभिन्नता में संतुलित रहता है । विकासक्रम में प्रवेग कालिदास के प्रस्थान में नाटककार के बिम्बों को पूर्णतया उभार सके, इसलिये मल्लिका के वर्तमान के रहस्योद्घाट

पर मंकृत सा होकर बिखरे रूप में विकसित होता है । अनायास हमारे सामने प्रश्न उठते हैं कि कालिदास रुकेगा या चला जायेगा, बच्चा के प्रति उसका क्या प्रतिक्रिया होगी, वह क्या कहेगा या करेगा । इन सम्बद्ध प्रश्नों के उत्तर देने से पूर्व नाटककार प्रवेग के माध्यम से एक विराम एक देता है, जब कि कालिदास और भरिल्ला अपने मनोवेगों के दन्त से विचलित विलोम का भाषा में व्यंजित व्यंग्य को भोगते हैं । इस विराम में जब कि प्रवेग रुक और अत्यन्त गम्भीर लग है, दूसरी ओर व्यंग्य का हल्का किन्तु तीव्र ताल से संचालित है । प्रवेग की अनीहा और विरोधा तरंगों तानों पात्रों के मनोवेगों की सूक्ष्मता में नाटकीय बिन्दुओं को प्रभावित करता है और हमारा कल्पना को सक्रिय बनाती है । और तथा विलोम का यह धौधया कि बच्चा का श्वल उससे मिलती है, प्रवेग की सघन ताल (beat) है, जिसका अनुसरण करता है कालिदास के प्रस्थान की बहुरंगी तरंग । कहने का तात्पर्य है कि नाटककार अन्तः-बाह्य आवेगों के प्रवेग से अनेक रंग शकाइयों को तरंगित करता है और सूक्ष्मता में रचनात्मिकता का ऐसा स्तर प्रस्तुत करता है कि पात्रों का अभिनय कुशल अभिनेताओं की जैसे मांग करता है । क्योंकि पूर्ण नाटक में किसी एक समय में एक ही भाव या आवेग सर्वसर्वा न रहकर अनेक भावों-आवेगों के संधि-स्थल को प्रस्तुत करता है । इसी वजह से पात्र क्या कहते हैं, कैसे कहते हैं, प्रच्छन्नता और सांकेतिकता के सन्दर्भ में अत्यन्त महत्वपूर्ण हो उठता है । 'लहरों के राजहंस में निर्मित संवेदना अन्त में केवल उन्हीं कारणों से विच्छिन्न-ही होने लगता है, जिन कारणों से 'आषाढ़ का एक दिन' में सघनीभूत होकर फैल जाती है । नन्द का पुनः लौट जाना कालिदास के लौटने की अपेक्षा कम प्रभावशाली हो जाता है । नन्द के आध्यात्मिक संकट का आधार इतना दुर्बल हो जाता है कि उससे नाटकीय संवेदना प्रभावित नहीं हो पाता है । कालिदास का प्रस्थान यद्यपि सन्नद्ध प्रवेग और सूक्ष्म अर्थों के संवरण से पोषित है पर आवारण रूप में भी वह गहरे आवेगों और मनोवेगों से अनुप्रेरित है, उसकी भावात्मक रूपा संकटगुस्त नहीं होती है और इसी कारण अपनी समग्रता में अपेक्षाकृत अधिक प्रभावोत्पादक हो जाती है ।

‘जाधे-अधुरे’

-- मोहन राकेश

मोहन राकेश का नाटक ‘जाधे-अधुरे’ आज के मध्य-वर्गीय परिवार के विघटन संज्ञा के कारणों को खोज करते हुए नाटकीय संवेदना को परम्परागत रूप से कुछ भिन्न स्तर पर प्रस्तुत करता है। प्रच्छन्न या परोक्ष वहां कुछ नहीं है, जो है सामने है। एक परिवार के आपसी तनाव के बीच से उठते ‘क्यों’ और ‘कैसे’ के प्रश्नों का अपने ढंग से संश्लेषण है जो अन्त तक प्रत्येक प्रश्न और उत्तर के अनेक विकल्प देता है और भावक को अपने ढंग से सोचने पर विवश करता है। अत्यन्त चतुरता से वह घर का चौथी दीवार को हटा देता है और क्रमशः पात्रों के व्यवहार, उनके चिन्तन और क्रिया कलापों का सर्वेक्षण करने के लिए प्रस्तावना में बस एक प्रभाव सूत्र दे देता है। नाटकीय संवेदना अनुभूतियों की सघनता, अर्थ संगत गहन शार्पिक तथा दृश्य अर्थ बिम्बों के प्रभाव सूत्रों में व्यंजित है। व्यंग्य, कौतुहल और सूक्ष्म प्रभाव गुन्थन आरम्भ से अन्त तक हमें आन्तरिक तनाव द्वारा जकड़े रहते हैं, जो मानसिक स्तर पर उद्बलित हो करते हैं और प्रभावों के रचनात्मक संचरण के विराम स्थल मो प्रेषित करते हैं।

‘पुरुष स्क : (फिर उस तरफ मुड़कर) यह सब कहता है वह और क्या-क्या कहता है ?

स्त्री : वह इस बात तुमसे बात नहीं कर रही है।

पुरुष स्क : पर बात तो मेरे घर की हो रहा है।

स्त्री : तुम्हारा घर ! हं !

पुरुष स्क : तो मेरा घर नहीं है यह ? कह दो नहीं है।

स्त्री : सचमुच तुम अपना घर समझते इसे, तो।

पुरुष स्क : कह दो, कह दो, जो कहना चाहती हो।

स्त्री : दस साल पहले कहना चाहिए था मुझे.... जो कहना चाहती हूं।

पुरुष स्क : कह दो अब भी... इससे पहले कि दस साल ग्यारह साल हो जाये।

स्त्री : नहीं होने पायेगी ग्यारह साल... इसी तरह चलता रहा सब कुछ तो।

- पुरुष स्क : (एक टक उसे देखता, घाट के साथ) नहीं होने पायेंगे सचमुच ?
 ... काफी अच्छा आदमी है, कामोद्भन ! और फिर ये दिवला
 में उसका द्रांसफर भी हो गया है । भिला था उस दिन कनाट-
 फ्लेस में । कह रहा था आयेगा बिना दिन भिलने ।
- बड़ी लड़की : (घोरज लौकर) डैडी !
- पुरुष स्क : ऐसी क्या बात कहा है मेने? ताराफ़ हा का है मेने उस आदमी
 का ।
- स्त्री : खूब करी ताराफ़... और मा जिस जिसको हो सके तुमसे ।...

पूर्व प्रभाव की तीखी चुमन पति-पत्नी के बीच का तनाव कहाँ है और क्यों है... के प्रभाव सूत्री को उत्तेजित कर सम्प्रेषित करती है । अपने आहत व्यक्तित्व और नकारे गए अस्तित्व को लिए पुरुष इस घर को अपने अधिकार क्षेत्र में देखता है तो स्त्री जीबती है कि 'अपना घर' कह देना क्या इतना ही सहज है । 'तुम्हारा घर ! हँह !' के व्यंग्य में पुरुष के इस घर के अधिकारों को नकारा गया है । दुबारा दोहरा के कहने में 'सचमुच, तुम अपना घर समझते हने इसे, तो ...' यह बात और स्पष्ट हो उठती है कि पुरुष महेन्द्रनाथ ने इस घर को अपना घर समझकर कोई काम नहीं किया । यदि समझता तो ...' बात अचूरा रसकर नाट्यकार दूसरे अर्थ को और मुड़ जाता है कि 'दस साल पहले कहना चाहिए था मुझे... जो कहना चाहती हूँ ।' दस वर्ष पूर्व भी वह ऐसा कह सकती थी, पर कहा नहीं, इसलिए आज मा नहीं कहना चाहती । इसके साथ ही स्क सूक्ष्म बिम्ब यह भी उभरता है जो मनोवैज्ञानिक स्तर का है कि सम्भवतः किसी अपनी मौकमज़ौरी के कारण उसमें सत्य कहने का साहस न हो । पुरुष के प्रति स्त्री सावित्री की सारी शिकायतें और कटुता, उसके व्यक्तित्व को नकारे जाने की स्थिति 'तो...' पर अचूरे छूटे वाक्य के संभवतः ठहराव में व्यंजित होती है, जिन्हें हमारी कल्पना को कचोटने के लिए, अर्थों की कल्पना करने के लिए झोड़कर, 'दस साल पहले' के प्रभाव में नाट्यकार बता देना चाहता है कि इस परिवार की जो स्थिति है, वह आज को नहीं कई वर्षों की है । 'नहीं होने पायेंगे ग्यारह साल ...' वाक्य पुरा करने के पूर्व का विराम यह बताने लगता है कि सावित्री

कोई निर्णय ले चुका है, पर उसके बारे में निश्चित नहीं है, या दूसरे शब्दों में कोई विकल्प उसे मिल गया है इस घर से विलग होने का, सावित्री रुककर सावित्री को छिपाकर कहती है "इसी तरह चलता रहा सब कुछ तो ।" दूसरे अर्थों में पुरुष को चुनौती भी है जिसे वह 'कटक' देखते हुए सावित्री द्वारा सम्प्रेषित अर्थ को ग्रहण करने का प्रयास करता है । दूसरे ही क्षण दुर्गता तोड़ता से पलट कर यह आघात कि "काफ़ी अच्छा आदमी है जगमोहन । और फिर से दिल्ली में उसका ट्रान्सफ़र भी हो गया है ।", बड़ी लड़की का 'धीरज खोकर' "हैलो" कहना, स्त्री के किसी दूसरे जीवन, जो इस परिवार का अप्रिय प्रसंग रहा होगा, को व्यंजित कर जाता है । सावित्री का "नहीं होने पार्यो ग्यारह साल " और महेन्द्रनाथ का "काफ़ी अच्छा आदमी है जगमोहन" विप्लव प्रभाव से मास्तिष्क में बुभुक्षित पैदा करते हैं कि सावित्री का जगमोहन से कोई विशिष्ट सम्बन्ध रहा है जिसे महेन्द्रनाथ ने उतने ही तात्पर्य कड़े घुँट-सा पिया है, जितना कि सावित्री ने पुरुष के अनुसरदायी होने को । पूर्ण प्रभाव एक विशिष्ट प्रभाव संवरण के रूप में एक अतिरिक्त बिम्ब दे जाता है कि पति-पत्नी के बीच तनाव व्यक्तित्वहीन और आन्तरिक अधुरापन का है और इनके तनाव से बच्चों की स्थिति विचित्र हो गई है जो समझना चाहकर भी अपना स्थिति को स्पष्ट नहीं कर पाते । देखा जाय तो सर्वत्र अनुभव का यह एक ऐसा धनिष्ठ और सघन प्रभाव सूत्र है, जिसका विस्तार निम्न संश्लेषणात्मक सूत्रों में हुआ है । कुछ सूत्र कथन इस प्रभाव को कहीं अधिक सार्थक चतुरता से तोला करते हैं । महेन्द्रनाथ का स्वयं के प्रति यह कथन "... रबड़ स्टैम्प भी नहीं," रबड़ का टुकड़ा, बार-बार घिसा जाने वाला रबड़ का टुकड़ा" आन्तरिक आक्रोश और व्यवहारहीनता को लज्जाजनक स्थिति में व्यंजित व्यंग्य है जो स्वयं पर भी है, सावित्री पर भी है और परिस्थितियों पर भी । सावित्री स्वयं को "एक मशीन, जो कि सब के लिए जाटा पीस-पीस कर रात दिन और दिन को रात करती है ।" मानती है, और इसमें उसका अहं तथा आन्तरिक टूटन प्रतिध्वनित होती है । इन अर्थों के बीच से एक विशिष्ट अर्थ हमारी कल्पना में भी निर्मित होता है : परिवार के विघटन संज्ञास में स्त्री का अहं पुरुष की किसी कमज़ोरी पर हावी होकर उसे घृणितया शिथिल कर गया है । निष्क्रियता में जिस उपेक्षा को वह अर्जित करता है, वह अवैतन रूप से आक्रोश और लज्जा से आच्छादित होकर तनाव में परिवर्तित हो गई है और अब कोई बजह नहीं मिलता जो

जो वह इस घर से चिपका रहे । सावित्री अपने आन्तरिक स्वभाव के कारण धीरे-धीरे सब पर हावी होता हुई अन्ततः आन्तरिक टूटन और थकान से बुर हो चुका है, उसका अधुरापन कोई राह ढूँढ़ता है जिसका सहारा लेकर वह चला जाये । पर हम जानते हैं कोई कहीं नहीं जाता पर जाते हुए लौट आता है, फिर उसी तरह या दुगुनी निराशा से घर को हा या अपने ज्ञात को अथवा एक-दूसरे को चारों-उधेड़ों सर पटकते हुए जाने के लिए और उनके बीच बच्चे अपना स्थिति को स्मानियत से जाते हुए, एक प्रकार से पूर्ण वैवाहिक जीवन का विहम्बना पर प्रश्न उठाते हैं ।

- लड़का : कहना पड़ रहा है क्योंकि... । जब नहीं निमता इनसे यह सब तो ये क्यों निमाये जाता है इसे ?
- स्त्री : मैं निमाये जाती हूँ क्योंकि... ।
- लड़का : कोई और निमाने वाला नहीं है । यह बात बहुत बार कही जा चुकी है इस घर में ।
- बड़ी लड़की : तो तु सोचता है कि ममी जो कुछ भी करती है यहाँ... ?
- लड़का : मैं पूछता हूँ, क्यों करती है? किसके लिए करती है?
- बड़ी लड़की : मेरे लिए करती थीं... ।
- लड़का : तु घर छोड़कर चली गयी ।
- बड़ी लड़की : किन्नी के लिए करती है... ।
- लड़का : वह दिन-ब-दिन पहले से बदतमीज़ होती जा रहा है ।
- बड़ी लड़की : डेडी के लिए करती है... ।
- लड़का : उनकी हालत देखकर रहम नहीं आता ?
- बड़ी लड़की : और सबसे ज्यादा तेरे लिए करती है ।
- लड़का : और मैं ही शायद इस घर में सबसे ज्यादा नकारा हूँ ।
... पर क्यों हूँ ?
- बड़ी लड़की : यह... यह मैं कैसे बता सकती हूँ ?
- लड़का : कम से कम अपनी बात तो बता ही सकती है । तु यह घर छोड़कर क्यों चली गई थी ?

बड़ी लड़की : (अप्रतिम होकर) मैं चला गया था... चला गया था क्योंकि

...

लड़का : क्योंकि तू मनोज से प्रेम करती है था ।... खुद तुम्हें ही यह गुट्टो बहुत कमजोर लगता ?

बड़ी लड़की : (रुंजासी पड़कर) तो तू मुझसे... मुझसे भी कह रहा है कि ... ?

(शिथिल होती एक मोढ़े पर बैठ जाता है ।)

लड़का : मैंने कहा था तुझसे... मत कर बात ।"

अतिशय भद्रता और संयम में किया गया यह सारा सम्प्रेषण उनका वास्तविक उग्रता को व्यंजित करता है । जैसे-जैसे उनका उग्रता बढ़ती है वैसे-ही-वैसे उनके कथन और भाव संयत होते जाते हैं । लगभग एक ही तरह से, एक-दूसरे के प्रवेग से किंचित् मिन्नता में दोहराते हुए वे एक-दूसरे को पराजित करने का प्रयास करते हैं । "मैं पूछता हूँ क्यों करती हैं ?" के उच्च में "मेरे लिए करती थी" उतनी ही तोत्रता से व्यक्त है । देखा जाये तो उनके हाव-भाव और कथन की प्रवेगीय कम्पायमान लय सारे सम्प्रेषण में एक चुनौती नियोजित करती है । उस चुनौती को ग्रहण करते हुए बिन्नी एक के बाद एक किसी सही उच्च को सौजती है, किन्तु 'रुंजासी पड़कर' 'तो तू मुझसे ... मुझसे भी कह रहा है कि ... ।" में उसका पराजित स्वर उभर जाता है । किन्तु यह पराजय शाब्दिक बिम्ब से अधिक है । इससे पूर्व का वह पूर्ण अर्थ सम्प्रेषण जो बिन्नी द्वारा अपने जीवन उद्घाटन का है, इस प्रभाव सूत्र में वैशिष्ट्य लेता है कि उसका मनोज से विवाह कर चले जाना प्रेम की स्थिति में नहीं अपितु इस घर के ऐसा होने से अब बस था । इस सूत्र में सारा दोष स्त्री पर आरोपित है, क्योंकि उसके इतना करने पर भी, इस घर या घर के सदस्यों का कोई सार्थक उपलब्धि नहीं है । अशोक का कथन तनाव के पूर्ण सूत्रों की काफी चतुरता से प्रभावित करता है । सावित्री के अहं कि "मैं निमाये जाती हूँ क्योंकि ..." अर्थात् मुझे निमाना पड़ रहा है, और "मैं न कहूँ तो देखूँ कैसे चलता है सब" पर अशोक का कथन "जब नहीं निमता इनसे यह सब ..." तोला प्रहार है । जब नहीं होता तो किसने कहा है कि निमाये जाओ" क्यों निमाये जाती है " , 'क्यों नहीं छोड़कर चली जाती, इस अर्थ व्यर्थ के

और सहसान जताने के बदले चले जाना उचित है । मैंने कहा था तुमसे ... मत कर बात । पूर्ण प्रभाव को कार्थनिक बिम्बों से सम्पृक्त करता है । अशोक एक आलोचक के रूप में सामने आता है और लगता है उसने इस घर के तनाव को निरपेक्ष भाव से मोगा है । कटु सत्य अप्रिय होता है, इसलिए वह कुछ कहना नहीं चाहता है, पर जब कहता है तो पूरे विश्वास के साथ और अनायास एक अन्य प्रभाव सूत्र नाटक में अन्तर्निहित प्रश्नों को एक प्रयोजनीय अर्थ देता है —

लड़का : कुछ भी । जो बाज़ बरसों से एक जगह रुका है, वह रुकी ही नहीं रहना चाहिए ।

बड़ी लड़की : तो तू सचमुच चाहता है कि ... ?

लड़का : (अपना बाज़ों का अन्तिम पड़ा चलाता है) सचमुच चाहता हूँ कि बात किसी भाँति एक नतीजे तक पहुँच जाये । ... तु नहीं चाहता ?

अनायास अनुभव होता है नाट्यकार को इस परिवार के ऐसे वातावरण के प्रति तीखी विवृष्टता है, जिसे वह अत्यन्त दुरता से अशोक के सूत्र कथनों में बदल देता है ।

“सचमुच चाहता हूँ कि बात किसी नतीजे तक पहुँच जाये” अर्थात् संवरण में यह प्रभाव देता है कि नाट्यकार सामाजिक दुरावस्था के इस प्रभाव पर व्यंग्य कर रहा है तथा भावक को एक निर्णय लेने के लिए उत्प्रेरित कर रहा है । ‘अन्तराल-विच्छेद’ के बाद के सहज ग्राह्य एवं बिम्ब व्यापक होते सन्दर्भ को समेट कर घर के दायरे तक सीमित कर लेते हैं । महेंद्रनाथ का लौट आना तथा “... और ज़ेहरा अधिक घना होता जाता है” के निर्देश सूत्र के प्रभाव से ऐसा लगता है कि वह चौथी दीवार धीरे-धीरे घिर गई है और एक विचित्र-सी कुड़न, फट्टाहट और नानसिक् अव्यवस्था हमारे साथ रह गई है ।

बोटी लड़की का यह ^{सूत्र} कथन “मिट्टी के लोहे !... सब के सब मिट्टी के लोहे” तोला बुझन के साथ व्याप्त होने लगता है और सभी पात्रों के संछिन्न, झँझरे निष्क्रिय मोह-मग्न की स्थिति में मो एक-दूसरे से बाँझते-बिल्लाते चिपके रहने की प्रवृत्ति भावक को आन्तरिक रूप से गहरे स्तर पर छूती है । उनकी वृद्ध वृद्धि हमें कुंठित (संकुचित अर्थ में नहीं) करती है, गहरी आन्तरिक पीड़ा और खींक देती है, अशोक की भाँति

जुनेजा द्वारा सावित्री का विश्लेषण '... जिस किसी के साथ मा तुम जिन्दगी शुरू करती, तुम हमेशा इतनी ही खाली इतनी ही बैचन बना रहता।' गुंजेन लगता है। प्रत्यावर्तित रूप में अनुभव होता है कि नाटककार संवेदना के स्तर पर इस विघटन को मोगा है और वह अपनी सच्चाई से एक संश्लेषण प्रस्तुत कर रहा है। यह संश्लेषण एक रेखीय मले हो हो, किन्तु संवेदना में घनाभूत अनुभूतियों के प्रभावसूत्र हैं। पूर्ण संयोजन के मध्य से एक प्रभाव धीरे-धीरे ताखा होता जाता है कि क्या अपने वश में कुछ भी नहीं रहता ?

जैसा कि पहले कह आये हैं, इस नाटक में परस्पर से थोड़ा हटकर, किन्तु प्रयोगशाला रंगमंच के नाटकों से भिन्न, नाटकाय संवेदना और प्रवेग को एक समतल धरातल पर लाकर देखने का प्रयास है। प्रवेग के वैसे उतार-चढ़ाव इसमें नहीं हैं, किन्तु किसी एक सम की स्थिति से चलकर सम तक पहुंचने में हल्के कम्पन अपना नियमित गति में अर्थों को गहराई देने में सफल होते हैं। रंग श्वाक्यों में यद्यपि तनाव का रूप और मात्रा बहुत वैमिथ्य नहीं लेती, परन्तु प्रवेग का सूक्ष्म प्रयोग, संवेदन क्षमता को पधराता नहीं है, पर बिम्बों के सार्थक संश्लेषण को प्रस्तुत कर रचनात्मक आयाम देता है। 'जब नहीं निभता इनसे यह सब, तो क्यों निभाये जाता है इसे ?' वाले प्रभावसूत्र में लड़की और लड़का दोनों लगभग एक ही लय-ताल में बोलते हैं, किन्तु प्रवेग का कलायमान आयाम प्रभाव सूत्रों में संवरित अर्थों की काफी चतुरता से प्रस्तुत कर जाता है।

पूर्ण प्रभाव में लय या ताल लगभग एक है, एक स्थिर प्रवेग है जिसमें लड़की के कथनों से संवरित अर्थ व्यंग्य की पुष्टि नहीं करते, पर लड़के द्वारा किये जा रहे व्यंग्यों का शिथिल करने की अनुभूति देते हैं और लड़के द्वारा सम्प्रेषित अर्थ धीरे-धीरे उसी ताल में व्यंग्य की मात्रा को बढ़ाते जाते हैं। बड़ी लड़की का शिथिल होकर मोढ़े पर बैठ जाना, लड़के का उसी स्वर में 'मैंने कहा था तुमसे ... मत कर बात' और स्त्री का बाहिस्ता से दो कदम चलकर लड़के के पास आ 'कुछ कहना लय के भिन्न आयाम हैं, जिसमें एक स्थिरता को तरंगित किया गया है तथा प्रभाव के उस सूत्र को जो आगे है और जिसे नाटकीय संवेदना के तीसरे प्रश्नों से जोड़ा गया है प्रवेग प्रवेग की सशक्त लय से नियोजित है। दूसरे शब्दों में कहा जा सकता है कि नाटककार सूक्ष्म कम्पन का

स्थिति में उन सूत्रों को अपेक्षाकृत हलियाली प्रवेगों से पोषित करता है जो कि मूल संवेदना को प्रभावित करते हैं । इसी तरह पात्रों के प्रवेश, निवेश और रंगमंच पर उनके व्यवहार की लयात्मक गति नाटकीय अर्थों को गहन बनाने में सहायक होती है । पुरुष तीन का सिगरेट के कश से ढल्ले बनाते बाहर से निस्तब्ध प्रवेश करना और स्त्री का ड्रेसिंग टेबल पर शृंगार करने वाला अंश, उन दोनों का मनःस्थिति को व्यंजित करते हुए उस अलक्ष्य को भेदने में सहायक बनाता है, जो उन दोनों के बीच होने वाली बातचीत से सम्बद्ध है । इसी तरह प्रारम्भ में हा दफ़तर से लौटती हुई स्त्री के प्रवेश और बाहर से लौटते हुए पुरुष के प्रवेश का लय में जो अन्तर है, वह पात्रों की मनःस्थिति के साथ ही नाटक की आन्तरिकता से भी सम्बद्ध है, जिसे निर्देशक और अभिनेता अपने द्वारा ग्रहण किए अर्थों के अनुसार रचनात्मक स्तर पर प्रस्तुत कर सकते हैं ।

‘स्क और दिन’

-- शान्ति मेहरोत्रा

यह नाटक संवेदना के स्तर पर अर्थात् रचनाशीलता की अनुभूति देता है, किन्तु इसके लिए नाटककार ने पूर्वा अभिव्यक्ति को सायास स्पाकार में बड़ा बनाने का प्रयत्न नहीं किया है । प्रारम्भ में प्रस्तुत साकेतिकता अन्त में जुनेजा तथा सावित्रा के प्रसंग में स्पष्ट हो जाती है । ‘स्क और दिन’ में शान्ति मेहरोत्रा ने स्पाकार में बड़े नाटक की चिन्ता न कर केवल पूर्ण अनुभूति के सम्प्रेषण पर ध्यान दिया है । यहां पारिवारिक विघटन संक्रास के कारणों को संकेत में व्यक्त करने का प्रयास है । साधारण प्रभाव सूत्र जो पात्रों के आपसी वार्तालाप या व्यवहार की स्थितियों में प्रकट होते हैं, साधारण उतार-चढ़ाव में हम तक सम्प्रेषित होते हैं ।

पुरुष : (संकोच के साथ) क्या हम लोग साथ नहीं रह सकते ?

स्त्री : नहीं । इस मकान में रहने वाले ब लोट आयेंगे और वे हमें टिकने नहीं देंगे ।

पुरुष : तो मैं यह घर गिरा दूंगा ।

स्त्री : उन्होंने बड़ी लगन से बनाया था ।

पुरुष : वे दूसरा बना लेंगे ।

स्त्री : क्या और कोई उपाय नहीं ?

पुरुष : (दिसी के जाने की आहट पाकर) कोई जा रहा है ।

इस समय न सही, लेकिन मैं इसे तोड़ूंगा जरूर । धीरे-धीरे
... स्क-स्क ईंट करके, पर जमा नहीं । किसी के सामने
नहीं । मैं फिर आऊंगा । तब तक तुम यह पता लगाने
की कोशिश करना कि इस मकान में जो लोग रहते थे, वे
कहाँ चले गये ।

स्त्री : और यह मत कि अगर हमने इसे गिरा दिया और वे
लांटे तो फिर वे कहाँ जायेंगे ।

अपने-आपमें पूर्ण अनुभूति का एक क्षणिकालीन प्रभाव सूत्र है । बड़े ही ठंडे ढंग से, पात्रों
को उत्तेजित किये बिना, प्रवेश की तत्परता में कुछ अर्थ बिम्ब दर्शना को सक्रिय करते
हैं । 'क्या हम लोग साथ नहीं रह सकते ?' को लय के अनुसरण का अल अलाला सूत्र अर्थ
संचरण में उनकी इच्छा, तथा विरक्ति को ग्राह्य बनाता है । पुरुष के कथन का
लय तीव्रतर होती जाता है और स्त्री के कथन में लय उतनी ही मन्थर हो जाती है ।
उनके कथन नये अर्थ का निर्माण करते हैं कि 'साथ' रहना और घर को घर' बने रहने
देना दो अलग बातें हैं और 'साथ' रहने के लिए बने 'घर' को तोड़ना होगा, लेकिन
अन्दर की भावुकता से कहीं अधिक सत्य बाह्य यथार्थ है और जिसने धीरे-धीरे आन्तरिक
सम्बन्धों को जाच्छादित कर लिया है और वही सब कुछ बन बैठा है । 'तब तक तुम
यह पता लगाने की कोशिश करना कि इस मकान में जो लोग रहते थे, वे कहाँ चले गये ।'
अर्थात् इस घर में आपसी सम्बन्धों को जीने वाले लोग एक मुर्ताटा लगाए हुए जा रहे हैं,
'वे लांटे तो कहाँ जायेंगे ?' अर्थात् जीवन का जो ढर्रा बन गया है उसे अब तोड़ने का
भी कोई इच्छा नहीं है, या साहस नहीं है कि अपने नकाबों को उतार कर वे वास्तविक
रूप में जीयें ।

अन्त तक आते-आते यह अनुभूति प्रवेशीय चढ़ाव उतार में सघन होती जाती है । अन्त में
स्त्री को सुनाई देने वाले वाक्यांश अपने में एक पूर्ण अनुभूति के प्रतीक हैं, ऐसी अनुभूति
के जो पात्रों के निजी उद्बलन से उपजी है और जिसे उन्होंने इस घर में, पारस्परिक
सम्बन्धों में अनुभव किया है । सूत्र कथनों में नाटक की मूल संवेदना को हम तक सम्प्रेषित
करने को शक्ति बने ती हैं पर निःसन्देह यहाँ अनुभूतियों की वैसी सघनता नहीं है, जैसी

कि 'आधे-अधूरे' में है। पूर्ण आयोजन में रंग बिम्बों का जो रंग इकाइयाँ उभरता है, उससे हमारी संवेदना प्रभावित होता है और एक अनुभव के स्तर पर गहराई से भावक को सक्रिय भी करती है। जटिलता यहाँ 'आधे अधूरे' की अपेक्षा अधिक है, क्योंकि यहाँ पर पात्रों का मनःविश्लेषण के लिए नाटक को विस्तार नहीं दिया गया है।

नया परम्परा के नाटक

चर्चित नाटकों को नाटकीय संवेदना जिस प्रचलनता का निर्वाह करता है, या जिस रचनात्मकता को पोषित करता है वह 'तीन अपाहिज' तथा 'नवरंग' में संकलित कुछ नाटकों की संवेदना के स्तर से नितान्त भिन्न है। यहाँ नाटककार कथा, कहानी, पात्र आदि उपकरणों के माध्यम से अपने उन बिम्बों को, रंग इकाइयों को व्यंजित होने के लिए कथा और पात्रों का या शेष नाटकीय उपकरणों से एक प्रकार का सहारा देता है, जिससे नाटकीय संवेदना को हम भिन्न स्तरों पर अनुभव करते हुए उसका गहराई तक पहुँच सकते हैं। कथा जो देने में असमर्थ होता है, वह पात्र दे देते हैं और पात्र जो देने में असमर्थ होते हैं वह उनके आपसी टकराव और व्यवहार से प्रचलन बिम्ब देने में कार्यशील होते हैं, इस तरह एक पूर्ण नियमित आयोजन अलंकृत रूप में हमारी अनुभूतियों को नाट्य क्षेत्र को सुदृढ़ अनुभूतियों से परिचित करवा कर हमारी संवेदना को नाटकीय संवेदना के सम्प्रेषित अर्थों तक सँच लाता है। किन्तु नया नाटक अनुभव की जटिलता में इस परम्परा और रीढ़ियों का परिवर्तन कर देता है। वह विघटित संवास को ('आधे-अधूरे' की तरह) एक रेखाय सन्दर्भ देकर कथा और पात्रों के माध्यम से संवेद्य जगत के निकट लाने की अपेक्षा ('तीन अपाहिज' के नाटकों की तरह) संवेद्य अनुभवों को प्रक्षेपण द्वारा विपरीत प्रवाहों में प्रस्तुत करता है। जटिलताओं की तीखी अनुभूतियों के अभिव्यंजना क्षेत्र में कहानी और पात्र का अर्थहीनता स्पष्ट हो जाती है। एक रेखात्मक सन्दर्भ में जीवन की संश्लिष्टता को देख पाना कठिन हो जाता है, क्योंकि इस रूप में हम वास्तविकता को एक व्यवस्था में देखते हैं, किन्तु वह देखना इसलिए अधूरा लगने लगता है, क्योंकि पूर्ण जटिल अव्यवस्था या विसंगति के निश्चित कारणों को देना सज्ज नहीं होता। विसंगति, चाहे वह सामाजिक स्तर की हो या वैयक्तिक स्तर की, किसी एक कारण को देने नहीं होता,

पर पूर्ण रूप से चहुँमुखी उद्भेदन, विघटन और संक्रास को देने होते हैं। चरित्र या मनःस्थितियाँ उन्हें सही-सही दिखाने में पाठक या प्रेक्षक को विभ्रमित कर देती हैं। किसी जटिल या ठोस स्थिति का सामना करने के लिए नाटककार गंभीर से गंभीर होने का प्रयत्न करेगा, प्रतीकों से उस यथार्थ को वाष्पित देने का प्रयास करेगा या भावना के विशाल जगत से व्यक्ति के उलझाव को प्रस्तुत करेगा, पर बहुत सम्भव है उस विवेचन में वह स्तब्ध पड़ जाये और गलत या सही स्थिति बदल कर कुछ दूसरा ही रूप ले ले। आज के अनुभव का जटिलता यदि ऐसी है कि उसे उलझाकर, अलग-अलग नहीं रखा जा सकता तो परम्परा और श्रद्धियाँ, चाहे वह नाटकीय रूप (फार्म) के सन्दर्भ में हों या भाषा के सन्दर्भ में उसे अभिव्यक्ति देने में असफल होने लगेंगी। उसे अभिव्यक्ति देने के लिए या तो नाटककार नाटक के स्वरूप (फार्म) को जटिल से जटिलतर बनाता जायेगा या फिर भाषा में व्यक्त करने के लिए भाषा को विभिन्न अलंकरणों से सजाता जायेगा और इस तरह अनुभव इतने विश्लेषित हो जा सकते हैं कि वे अपना सघनता और गूढ़ता को खो दें। तब ऐसा लगेगा कि जो कहा जाना था, वह तो कहा ही नहीं गया है। यदि जीवन का ठोस स्थितियों का सामना यथार्थतः करना है, उस यथार्थ को व्यापक अनुभूति के रूप में सम्प्रेषित करना है तो प्राचीन श्रद्धियों को छोड़ना होगा। तब संश्लिष्ट अनुभवों को बहु आयामी व्यापकता में प्रस्तुत करने के लिए ऐसी स्थितियों को लेना होगा जो कारणत्व रूप में अभिव्यक्त होने की अपेक्षा आदिम अनुभवों की स्पर्श कर सकें। इसके लिए निश्चय ही नाटककार को किसी एक स्थिति को छोटी ब इकाई से ही आरम्भ करना होगा, क्योंकि "किसी छोटी मासुली-सी घटना से आरम्भ कर नाटक में हम समाज की स्वाभाविक हरकतों को छू सकते हैं और साथ ही उस स्थिति के उपयुक्त शब्दों को बटोर सकते हैं।"

यहाँ आकर नाटककार एक ऐसी-सी भाषा की खोज करता है जो कि किसी एक संकेत में तनिक मौड़ दे देने से वह अर्थों को व्यंजित करने लगे। देखा जाय तो मनुष्य जिन प्रतीकों में सोचता है, या अपने को अभिव्यक्त करता है उसमें वस्तुओं और

व्यक्ति में कोई तार्किक सम्बन्ध नहीं होता । प्रयोग से केवल एक सन्दर्भ में एक स्थिति में उसके अर्थ को निर्दोषित कर लिया जाता है । समाज और देश के नग्न चित्र को साहसिकता से प्रस्तुत करने के लिए आज नाटककार प्रयोजनीय और तार्किक भाषा का अतिक्रमण कर मानवीय अनुभवों के मौलिक स्तर तक पहुंचा सकने की क्षमता रखने वाली भाषा को अपना रहा है । साधारण भाषा हमारे अनुभवों को दिखाने में सहायक है, व्यक्त करने में नहीं । संश्लिष्ट अनुभवों को जटिलता से व्यक्त करने के लिए नाटककार नयी भाषा की सृज करता है । अपना सृज में नया नाटककार भाषा की रचनात्मक स्तर पर गोलबाल की भाषा और हरकत की भाषा से जोड़ता है । क्योंकि वह मानता है कि 'गोलबाल की भाषा और हरकत' चूंकि सब दर्शकों को पुंजी है 'अतः' उनकी मुठभेड़ से जटिलता उत्पन्न की जा सकती है । हरकत और शब्द दो विभिन्न स्तरों पर किसी देश, समाज या जाति के अनुभवों को व्यक्त करते हैं, उनकी अन्तर्गत स्थिति, जो वाह्यालंकरण और शब्दात्मक में प्रवृत्त हो जाता है, इन दोनों स्तरों पर जानी जा सकती है । जो हम हरकत से व्यक्त कर सकते हैं, वह शब्द से नहीं और जो शब्द से अभिव्यक्त हो सकता है, वह हरकत से नहीं । दोनों का परस्पर टकराव शब्दों के प्रयोग के कई अर्थों को सोलता है । जो सामने हैं, जो सामने नहीं है और जो सामने तो है, पर रूप बदले हुए है । इन तीनों स्तरों पर हरकत और शब्दों का व्यापार कार्य कर उस वास्तविक भाव को उद्घाटन करता है । इस तरह एक पूर्ण अनुभव, जिसे संक्षिप्त नहीं किया जा सकता और परम्परागत रूप में देखा भी नहीं जा सकता, है के यथार्थ को होने की क्षमता इस समन्वित भाषा में है, पर यह दुहरी नहीं, जटिल भाषा है, जिसके द्वारा आज के जीवन की अत्यधिक जटिलता को, जटिल होते अनुभवों को, मर्म से स्पर्श कर व्यक्त किया जा सकता है ।

भाषा को अनुभव की जटिलता के अनुरूप गढ़ने के साथ ही इन नाटकों में प्रभावों की रुढ़ियां भी बदल गई हैं । पहले नाटककार पाठक या प्रेक्षक को यह विश्वास दिलाने का प्रयास करता था कि जो भी वह प्रस्तुत कर रहा है, या अपना संवेदना

को जिस रूप में सम्प्रेषित कर रहा है, उसको सम्भाव्यता पर सन्देह नहीं किया जा सकता है, क्योंकि वह व्यक्तित्व जीवन को एक संश्लिष्ट अनुभूति है । अपने बिम्बों को विवक्षणीय बनाने के लिए हमारी कल्पना को इस प्रकार क्रियाशील करता है कि एक के बाद एक सूत्रों का अनुसरण करते हुए भावों के नेरन्तर्य में उस प्रस्तुति को हम यथार्थतः ग्रहण कर लें । किन्तु आज नाटककार इस लड़ि को अबोधार कर चलता है । इन नये नाटकों में नाटककार अपने को एक अलग इकाई मानकर प्राप्त किए गए अनुभवों को उपेक्षा कर, स्वयं को समुह के सदस्यों की दृष्टि से देखने का प्रयत्न कर चला है, और इसतरह वह अपने समुह या उसके सदस्यों का वास्तविक स्थिति का साहसिक चित्रण प्रस्तुत करता है । परिणामतः अनुभवों के निरन्तर संवरण का अपेक्षा वह प्रभावपूर्ण प्रक्षेपण द्वारा नाटकीय प्रत्युत्पन्नमति को निर्मित करता है । तात्पर्य कि अनुभव की सगुता दृग्बलता का निर्वाह नहीं कर पाता है, छोटे-छोटे प्रभावों में इस तीक्ष्ण से नाटककार द्वारा नियोजित है कि उनका मुठभेड़ साथे हमारी अनुभूतियों से होकर इस तीसरे अर्थ को व्यक्त कर जाता है । अलक्ष्य रूप में यह प्रत्युत्पन्नमति कल्पना के बिहाराव सदृश्य लग सकती है, किन्तु उसका चुम्बन आकस्मिकता लिए होता है । नाटककार दो विचारों, आवेशों, जो कि परस्पर विरोधी और एक दूसरे के समकक्ष अस्त-व्यस्त लगते हैं, को जोड़ता है, इस विवक्षाण सान्निध्य के सम्बद्ध सूत्रों में ही वह नाटकीय विशेषता को व्याप्त रहता है । यदि भावक को कल्पना सक्रिय हो और विचारों के महत्वपूर्ण आरम्भ का अनुसरण कर सके तो इस सम्बद्धता द्वारा सम्प्रेषित विनिमय का उद्देश्य अन्ततः स्पष्ट होने लगता है । इनके मध्य कुछ ऐसा विरोधी तरंग रहती हैं, जिनके आपसी टकराव में सम्प्रेषित विनिमय काँच-सा जाता है और जैसे एक फटके से उस मूल संवेदना के निकट हम पहुंच जाते हैं । अभिव्यक्ति के स्तर पर नाटककार के पास एक ठोस अनुभव है या एक स्थिति है, जो अनेकानेक विसंगतियों, गुमराह मनोवृत्तियों, प्रष्टाचार, चरित्रहीनता सत्य से दूरी आदिको समुह पुंज है, जिसे वह व्यंग्यात्मक रूप में हास्यास्पद बनाकर प्रस्तुत करता है । बाह्य ऊलझलता या हास्यास्पद मोड़ों हरकतों और माषण के नौचि प्रवाहित अनुभव आज के जीवन को आसदी को महत्वपूर्ण रूप में उभारते हैं । कभी लगता है कि नाटककार ने कुछ प्रसंगों को शिथिलता से अनुबद्ध किया है पर वस्तुतः वह इन हुर अनुभवों का अति सावधानी से अन्तर्गुम्फन है । सारा

आयोजन एक स्थिति का है, नाटक में परिव्याप्त प्रवेश प्रवेश को अंतर्गत में उस एक स्थिति से विकसित है और उससे प्रभावित विरोधी तरंगों में । इस तरह मूल रूप में ये नाटक संवेदना के स्तर पर कहीं अधिक सूक्ष्म और तीव्र अनुमति देते हैं, जिसे नाटककार ने स्वयं के रूप में नये नाट्य रूप में निबद्ध किया है ।

‘ऊसर’ // भुवनेश्वर के नाटकों को दो स्तरों पर रखा जा सकता है । कुछ -- भुवनेश्वर नाटकों में एक पूर्ण अनुभव को एकसूत्रता और आन्तरिक क्रमबद्धता में नाट्य रूप दिया गया है, किन्तु यह क्रमबद्धता भी परम्परा से अलग है । ‘स्यामा : एक वैवाहिक विडम्बना’, ‘प्रतिभा का विवाह’ जैसे नाटकों में जीवन या समाज की अस्तव्यस्तता का प्रास्तुतीकरण नहीं है, पर किता एक समस्या का सच्चा और निर्मम बौद्धिकता से नाटकीय रूपान्तर है । पूर्ण आयोजन में संचरित अथि बिम्ब हमारी भावुकता पर सीधे चोट करते हैं और बिना किसी अमानियत के नाटकीय तनाव को आन्तरिक रचना से सम्बद्ध कर उसे विशिष्टता प्रदान करते हैं । इस कारण यद्यपि प्रभाव सूत्रों के संचरण में या उनकी ग्रहण करने में कोई विशिष्टता नहीं है, पूर्ण संयोजन में निहित तनाव अपने वैशिष्ट्य में ग्रीक त्रासदी के निकट का लगने लगता है । जहाँ आरम्भ से ही हमें अनुभव होने लगता है कि ऐसा होने वाला है, पर पात्र अन्त तक अपने प्रयत्न को जारी रखते हैं और अन्त में वही होता है, जिसकी सम्भावना प्रारम्भ में होती है । इस तरह मय और करुणा सशक्त रूप से पूर्ण नाटक का निर्देशन करते हैं । चरम सीमा तक जाते-जाते सम्प्रेषण में करुणा का भाव आविर्भाव पा लेता है, ऐसी करुणा जो व्यक्ति की व त्रासदी से उत्पन्न होता है । ‘ऊसर’ और ‘ताबे के कीड़े’ में भुवनेश्वर ने त्रासदी को इस भावना को प्रत्यावर्तित रूप में केवल संवेदना के स्तर पर नये रूप में प्रस्तुत किया । ‘ऊसर’ में इस नवीनता का एक प्रकार से प्रयोग है और ‘ताबे के कीड़े’ में वह परिपक्वता प्राप्त करता है । राजकमल चौधरी का ‘मग्न स्तूप के अज्ञात स्तम्भ’ संवेदना की प्रस्तुति के स्तर पर इन नाटकों के निकट है । इनमें किसी एक समस्या की अनुमति को नहीं लिया गया है, पर पूर्ण अनुभव को, जो कि अस्त-व्यस्त समाज की पीड़ा और अन्तर्व्यथा को गहरे स्तर पर भोगे जाने का परिणाम है, विरोधी तरंगों के टकराव से उत्पन्न शक्ति में व्यञ्जना के स्तर पर प्रस्तुत किया गया है । इसी कारण प्रत्येक अथि बिम्ब जो हम तक सम्प्रेषित होता है, एक पूर्ण अनुभव

की संश्लिष्ट संवेदना है। नाट्य संयोजन में कुछ प्रभाव हैं जो बाह्य रूप से स्थिति संयोजन की अनुमति देते हैं पर उनको संश्लेषण आत्मक प्रवृत्ति के कारण अर्थगत सम्प्रेषण तीसरी चोट में नये अर्थ विम्बों का निर्माण कर जाते हैं। 'ऊसर' में गृहस्वामा के इस कथन में '... मैं कहता हूँ कि जाने वाला जेनरेशन चाहे वह दिलिलियों का हो या सर्पों को हमसे अच्छी होगी... हमसे' प्रवेगाय तरंगों का उतार-चढ़ाव, उसमें अन्तर्व्याप्त जाग्रोश जो एक पूर्ण अनुभव का परिणाम है, सम्पूर्ण द्विवाहलला का विसंगति के विरुद्ध मानसिक स्तर का है, पूर्ण नाटक के किसी मोड़ के प्रभाव पुनः से सम्पृक्त होकर इस अर्थ विम्ब को गहनता को पोषित करता है। व्यङ्ग्य का इन तरंगों में नाटककार चतुरता से अपनी पीढ़ी के पूर्ण जीवन की निष्क्रियता, विद्रोहानता, वापसा सम्बन्धों की जड़ता में जाते जाने की कायरता और आन्तरिक ऊब को 'हमसे अच्छी होगी... हमसे' के अर्थ सम्प्रेषण में अत्यन्त सशक्त रूप से व्यक्त करता है। 'हमसे'... 'हमसे' के दबाव में यह शब्द व्यक्ति के जड़ जाग्रोश पर व्यंग्य करता है। यह व्यंग्य अन्त में एक साधारण खेल के पूर्ण प्रभाव के अर्थविम्बों में विश्लेषित होकर हमारा संवेदना को अन्तर्व्यस्त रूप में क्रियाशील कर जाता है।

'ताबे के कोड़े'

-- मुखनेश्वर

यह नाटक प्रस्तुति में अर्धजाग्रत जटिल हो जाता है। अस्त-व्यस्त जीवन की बज्रियों-का-त्यों नाटक में प्रस्तुत कर व्यक्त की वास्तविक श्रान्दी को दार्शनिक परिप्रेक्ष्य दिया गया है।

उत्थना कहीं नहीं है, जाग्रोश कहीं नहीं है, एक टंछापन है जो कचोटता है भावक को उद्वेलित करता है, उसकी विडम्बनीय स्थिति का दिग्दर्शन कराकर चिन्तित झोड़ जाता है। जो वास्तव में गम्भीरता की बात है, उसको हास्य के आवरण में प्रस्तुत कर नाटककार शाकस् देने की भांति नाटकीय संवेदना को भावक को संवेदना में परिवर्तित कृत करता है।

'रिक्शे वाला

: बादलों ने सूरज की हत्या कर दी, सूरज मर गया। मैं दूसरे का बौक ढोता हूँ। मेरे रिक्शे में आइने हैं लगे हैं। मैं आइने में अपना मुँह देखता हूँ। सूरज नहीं रहा। अब धरती पर आइनों का शासन होगा। आइने अब उगने और न उगने वाले बीज अलग-अलग कर दोगे।

थका अफसर : मैं एक थका हुआ अफसर हूँ, (ऊँचा हुआ सा) मैं बहुत थका गया हूँ। अब कुं... मैं... जैसे एक-एक करके चाँजे जमा हो जाता हूँ। कुं का डोर ... मरो हुई झुली बिल्लो ... बेबों का जाँघिया... टूटा कनस्टर ... वैसे हा ... वैसे हा थकान मेरे अन्दर जमा हो गई है। एक अवसाद और थकान।

रिवेशे वाला : (तेजा से) आह, अफसर। जागे देखकर चले।
(टकरा जाता है) आह तुमने मेरा एक आश्ना तोड़ दिया।

(अनाउन्सर हँसता है -- पुनः पुनः बजाता है)

: स्त्री की आवाज :

: साधारण और जलसाई में ऊब गई हूँ। मेरा मन उचट गया। मैं सारा संसार मथुंगी, अपने अन्दर-बाहर सब मथुंगी। लेकिन तुम्हारे से जैसे किसी को मालूम न हो।
(कुछ रुककर -- जैसे किसी ने कुछ कहा -- एक धीमा स्वर 'कितना प्यारी है तुम्हारी हंसी ... चांदनी से ... ।')

एक-दो-तीस-एक विरोधी बिम्ब तीव्रता से मस्तिष्क में तीखी चुभन के साथ समाते जाते हैं और पूर्ण नाटक की अनुभवजन्य संवेदना अव्यवस्था या कैजॉस के माध्यम से लक्ष्य और अलक्ष्य को भेदती चलती है। सूक्ष्म अन्तरालों के बीच हमारी संवेदना की प्रतिक्रिया के लिए प्रेरित किया जाता है और सम्पूर्ण विरोध को रंग इकाइयाँ हमें व्यापक धरातल से जोड़ जाती हैं, क्योंकि उनके कथनों से निर्मित होते वही बिम्ब किसी एक बिम्ब को विकास देने वाले भी नहीं हैं, पर उनका सन्दर्भ अलग है। उनका सम्प्रेषण इस प्रकार ककफोरता और उध्वजित करता है कि हमारी संवेदना अस्त-व्यस्त हो जाती है और हम अपनी मानसिक क्रिया के प्रवाह को समझ नहीं पाते हैं कि वस्तुतः वह किस दिशा का अनुसरण कर रहा है। रिवेशेवाले के पूर्ण प्रभाव सुन को व्याख्यायित करने से पूर्व ही एक अफसर की भोगी गई अनुभूति से हमें उध्वजित करता है और इसी बीच अनाउन्सर का हँसना और स्त्री का स्वर प्रत्यावर्तित रूप में हमें दूसरे सन्दर्भ से जोड़ता है। इस

तब मानसिक अवस्थिति में समय के आकस्मिक अन्तराल स्वाभाविक रूप से गुम्फित होकर जो नाटकीय विशिष्टता उत्पन्न करते हैं उसका अर्थ हम व्यापक अनुसन्धान सेवेदना के रूप में हो ग्रहण करने में समर्थ होते हैं । निम्नवर्ग की स्थिति जो निरन्तर आभाषिक अव्यवस्था से पीड़ित होता जाता है, जिसके लिए जीवन की आशा प्रेम उत्पन्न करने वाले आह्वानों सदृश्य हो जाती है, क्या अफ़सर, जिसके अन्दर का टूटन में अनुभवों का अस्मरणीय अवसाद जमा हो गया है, स्त्री का अपने अन्दर बाहर को मथ कर अपने मन की ऊब को समाप्त करने का संकल्प और एक धीमे स्वर का घिसा-पिटा प्रेम संवाद अनाउन्सर की हंसी के व्यंग्य में उमरते जाते हैं । उसकी हंसी व्यंग्य है, टिप्पणी है और इन सब के वैसा होने की त्रासदी पर बलव्याप की अनुभूति है ।

इसी प्रकार के अनेक प्रभाव सूत्रों की ग्रहण करने पर पूर्ण नाटक द्वारा जीवन की आन्तरिक विसंगति उसकी त्रासदी हमें झटकाती है, जिसे तात्का करने के लिए बहुवर्णक रचनात्मक आयाम देने के लिए नाट्यकार फुनफुने की मांति बजाकर, भेदे गीत का मांति गाकर या सुनाकर नाच की उल्ल-हुल में बदल कर हास्य रूप में प्रस्तुत करता है और भावक इस अनिश्चय में चिन्तनशील होता है कि उसे नाटक का अनुसरण करते हुए कब हंसना चाहिए और कब सुप्त सेवेदना के प्रति समर्पण भाव रखना चाहिए । नाटक के अन्त में अनाउन्सर की जीवन्तता का प्रभाव-सूत्र पूर्ण नाटक की विशिष्ट रूप से सेवेदना बनाता है --

‘अनाउन्सर : नहीं तब कहाँ हुआ ? अमा तो दो मिनट का एक नाच गाना और है ।... और न जाने इस गाने से अन्त करने में नाटक लिखने वाले का क्या मतलब है । मेरी समझ में तो पूरे नाटक में कुछ हल नहीं होता । इस पूरे नाटक में कोई मतलब नहीं है, वह हमें सामहसाह भरम में डाल रहा है । (फुनफुना निकाल कर बजाती है और शर्मायी हंसी हंसी है । स्त्री के पीछे से रिकशेवाला, जो पैर में घुंघरू बांधे हैं, दर्शकों की जोकरी की तरह हंसाने की कोशिश कर रहा है । औरों के सड़े हो जाने पर वह आगे आकर अपना गाना और नाच शुरू कर देता है ।

गाना किसी मो मदा लय में गाया जा सकता है और नाच उकल कूद से अधिक कुछ नहीं है ।)

रिवशे वाला का गीत - बाबा बोले नाहीं,
बोले नाहीं,
कुंठा सोले नाहीं,
हमसे बोले नाहीं !

आदि

यह प्रभाव सूत्र अर्थ सम्प्रेषण में परिवर्तित रूप लेता है और हम अनुभव करने लगते हैं कि नाटक कुछ विशेष कह रहा है जो भ्रम नहीं सत्य है, साधारण नहीं विशिष्ट है । जनाउत्तर का यह दोहराना कि "पूर्ण नाटक का उद्देश्य, उसका हल, उसका अर्थ क्या है समझ में नहीं आता" या अन्त में उसका निष्कर्ष कि "पूरे नाटक में कोई मतलब नहीं है" अन्तर्निहित क्रिया और विरोधी तरंगों के कारण विशिष्ट अर्थों को सम्भावना देता है, क्योंकि इन अर्थों को दुम्नपूर्ण नाटक को देखने और सुनने के बाद होती है और भावक विमूढ़-सा होकर प्रभाव-सूत्रों का व्याख्या और विश्लेषण करने लगता है । जनाउत्तर का हंसकर नाटक को अधीन सिद्ध करने की चेष्टा व्यंग्य में बदलती है कि नाटककार पूर्ण नाटक में ऐसा कहता है जब चाहो तो जीवित कर उसपर विचार करो और नहीं तो उसे बेकार या न्यूरोटिक का प्रलाप कहकर हंसी में टाल जाओ, किन्तु इतना निश्चित है वह केवल न्यूरोटिक का प्रलाप नहीं है । "इस पूरे नाटक में कोई मतलब नहीं है" अर्थात् हमने जो देखा और सुना है उसके निहितार्थ अत्यन्त गंभीर है । ... और न जाने इस काने से अन्त करने में नाटक लिखने वाले का क्या मतलब है ।" अर्थात् इसमें कोई गुढ़ बात व्यंजित है । पूर्ण विषय की गम्भीरता को प्रहसन शैली में समाप्त कर नाटककार आन्तरिक संवेदना की दुम्न को तोला बनाता है । जीवन की विज्ञप्ति और आन्तरिक विषमता को मोगते हुए मो व्यक्ति जीवन को जीता है, क्योंकि जीवन ही उसकी विवशता है और विवशता का यह बोध उसकी स्थिति को कितना हास्यास्पद बना देता है, वह रिवशेवाला के गीत की ऊलझलता जो उसकी नृत्य मंगिमाओं को अपेक्षा साधारण उकल-कूद की अपेक्षा करती है, से स्पष्ट हो जाता है । जीवन

में कोई हारमनी या संगति नहीं है, विच्छिन्नता और अव्यवस्था है और इस सारे अस्तव्यस्त माहौल में व्यक्ति के जीने का विघ्नना नाटकीय संवेदना के स्तर पर ध्वनित होकर जीवन का इस संगति और असंगति पर चिन्तन के स्तर को एक व्यापक अनुभूति है, जो द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद यूरोप में उपजे 'सफ़ि थियटर' और बाद में 'स्वसह रंगमंच' के मूल में भी रहा है।

'मग्नस्तुप का एक अज्ञात स्तम्भ'

— राजकमल बोधरी

यह नाटक भी 'ताबे के काँडे' जैसा व्यापक किन्तु सूक्ष्म और गहरी अनुसन्धान संवेदना से उपजा नाटक है, जहाँ जीवन का विसंगति उसको अस्तव्यस्तता और कैास जीवन का दर्शन बन जाते हैं। नाटकीय संवेदना में किसी पूर्ण अनुभव के अत्यन्त संश्लिष्ट प्रभाव सूत्र हैं, गूढ़ साकेतिकता है जो अनेक रंग रूपायों का चुनकर है। हास्य की अपेक्षा वहाँ नेपथ्य के विरोध को नाटककार प्रस्तुत करता है। प्रत्येक संश्लिष्ट प्रभाव में अन्तर्निहित विरोधा तर्गें हमें पिशिष्ट अर्थ ग्रहण करने को प्रेरित करती हैं।

'नाटक के लिए इन्हें प्राण्टी (पम्पि) कहते हैं। बौतल गिलाह, आलीजन का पीपा, मोमबण्डियाँ, लकड़ी को दीवार पर काँडे बौडे को बुड़ा औरतें, याना उनके जर्जर अंगों की तस्वीरें, चमड़े की जिल्द को कितारें, जिन्हें पढ़ने को मैन कमा बैष्टा नहीं को, और एक बड़ी दीवार-घड़ी जो १९४७ के बाद बन्द हो गई। ये सारी सम्पत्तियाँ इस नाटक के लिए सरीद कर छाई गई हैं। कुछ चीजें नक़द पैसे देकर, कुछ चीजें उधार।'।

अत्यन्त प्रारम्भ के ये प्रभाव सूत्र प्रयोग के प्रत्यावर्तन में नाटक की संवेदना को चुम्बन मस्तिष्क में पैदा करते हैं और नाटक की पृष्ठभूमि देश की स्थिति के रूप में सम्प्रेषित होती है। 'एक बड़ी दीवार घड़ी, जो सन् १९४७ के बाद बन्द हो गई।' का लयात्मक स्वल्प नाटककार की दृष्टि के सन् १९४७ के बाद के भारत को व्यक्त करता है और नाटक में ली गई उधार या सरीद की सामग्री देश के लिए छा गई उधार या सरीद की वस्तुएं बन जाती हैं। पूर्ण प्रभाव के रूप में एक चुम्बन उभरती है कि

स्वतन्त्रता के बाद देश का रुका हुआ विकास अपने में जर्जरता और दिङ्मिता हो दे पाया है । यदि कुछ उपलब्ध हो जाता है तो स्वावलम्बन से नहीं ।

किन्तु प्रारम्भ का ही एक अन्य प्रभावपूर्ण नाटकीय संवेदना का भिन्न रूप देता है--

“नाटक के अधिकांश पात्र नेपथ्य में जाते हैं और रंगमंच पर जाते-जाते मर मिट जाते हैं । बाकी पात्र रंगमंच पर जाते हुए भी, नेपथ्य में ही अपना रात और अपनी नाँव गुजारते हैं । पौशाक बदलने के लिए कमा राजाओं और कमी बन्दरों का मुत्तड़ा पहनने के लिए, कमी भुले हुए अपने संवाद याद करने के लिए नेपथ्य का उपयोग करते हैं ।”

दोहरे स्तर पर सम्प्रेषित यह प्रभाव एक ओर तो जीवन की आन्तरिक बालूओं को व्यंजित करते हुए उसे दार्शनिक स्तर देता है, दूसरी ओर यथार्थ का अत्यन्त ताखा प्रभाव प्रस्तुत करता है । “... अधिकांश पात्र नेपथ्य में जाते हैं और रंगमंच पर जाते-जाते मर मिट जाते हैं” में ‘नेपथ्य’ शब्द जीवन के संघर्ष का बोध देता है और ‘रंगमंच’ शब्द सफलता का । तात्पर्य कि जीवन के संघर्ष में उलझे व्यक्तियों में से अधिकांश सफलता प्राप्त करने से पूर्व ही नष्ट हो जाते हैं । बाकी पात्र रंगमंच पर जाते हुए भी, नेपथ्य में ही अपनी रात और अपनी नाँव गुजारते हैं । के अर्थ सम्प्रेषण में आगे का एक अन्य अर्थ बिम्ब “अनुभव ही मेरा नेपथ्य है । क्योंकि, नेपथ्य से उमरते हुए स्वर रंगमंच पर आकर तस्वीरें बन जाते हैं ।” समाज के यथार्थ की अनुभूति देता है और जीवन संघर्ष में सफलता-असफलता के पहले प्रभाव को सम्प्रेषित करता है । ‘नेपथ्य’ दूसरे प्रभाव सूत्र में समाज का वह आन्तरिक पक्ष बन जाता है जिसे मोगते सब हैं, पर कहता कोई नहीं, उस मोगे जाते प्राणों में व्यवित वह सब होता है, जो कि सामने अर्थात् ‘रंगमंच’ पर नहीं होता । ‘नेपथ्य’ से उमरते हुए स्वर रंगमंच पर आकर तस्वीरें बन जाते हैं” पुनः जीवन संघर्ष का अर्थ ग्रहण करने की प्रेरित करता है । ‘नेपथ्य’ और ‘रंगमंच’ शब्द ऐसे हैं जो कि प्रवेग को विशिष्ट लय से नियोजित होने पर नाटक की संवेदना की झुमन को ताखा करते हैं कि हम वास्तविक जीवन में जो होते हैं वाह्य जीवन में वह नहीं रहते पर उ एक मुत्तड़ा लगाए हुए रहते हैं । किन्तु ऐसा भी तभी सम्भव होता है, जब कि जीवन

संघर्ष में विजयी होकर हम स्वयं को स्थापित कर लेते हैं ।

पूर्ण नाटक में प्रस्तुत अदृष्ट अनुभव सूत्र यथार्थ के स्तर पर देश और समाज की अस्तव्यस्तता को उसको पीड़ा, टूटन और पराजय की अभिव्यक्त करते हैं । संवेदना के निरन्तर प्रवाहित सूक्ष्म बिम्ब जो हमारी अर्थ ग्राह्य चेतना को अस्त-व्यस्त कर तथा दो स्थितियों के बीच के सम सूक्ष्म अन्तराल को प्रस्तुत कर उभेजित करते हैं, समग्र रूप से एक ऐसे देश, समाज और व्यक्ति का स्थिति को प्रस्तुत करते हैं, जिसमें महाबला जैसे परम्परा के प्रेमी हैं, पर जो लुपित, जर्जरित होते प्राचीन के मोह में सत्य को नहीं पहचानते, या देखने का प्रयास नहीं करते, हमारा बाईं से हमारा देखा हो जाने वाली स्त्रियाँ हैं जो अपना परिणति में पत्थर हो जाता हैं, जयदेव के विद्रोहों स्वर हैं जो रंगमंच पर जाने से पूर्व ही नष्ट हो जाते हैं और है मसीहा, शायद व्यक्ति का धर्म ।

‘अपना अपना जुता’

-- लक्ष्मीकान्त वर्मा

लक्ष्मीकान्त वर्मा के इस नाटक में प्रस्तुति का ठंठक नहीं है और न ही वहाँ प्रहसन तथा अतिनाटकीयता के समन्वय के मध्य के अंतरालों को भावक की संवेदन शक्ति या कल्पन तरंगों में व्याख्यायित होने के लिए छोड़ा गया है, पर यहाँ एक तोसापन है, जाक्रीश है और सारी व्यवस्था पर कटु व्यंग्य है । व्यंग्य की कड़वाहट हमें तिलमिला देती है, छोटे-छोटे प्रभाव सूत्रों में निहित रंग बिम्ब हमें कचोटते हैं, उलफाते हैं । मानसिक स्तर पर उद्देलित करने वाला पूर्ण सम्प्रेषण शारीरिक प्रतिक्रिया को भी प्रभावित करता है अपने कल्पित रंगमंचीय उद्देश्य को पूरा करने के लिए वर्मा जो किसी भी अल्लुबित अथवा अतिरंजित वाक्य को लें में संकोच नहीं करते हैं और इसी कारण पूर्ण नाटक के लक्ष्य के सन्दर्भ में ही इस अतिशयता का मूल्यांकन किया जा सकता है ।

समाजवाद, रामराज्य, प्रशासकीय व्यवस्था, बादि पर तीखा व्यंग्य है और अन्त में जाक्रीश की परिणति ‘रामराज्य को लाना है, अलमन्द कहलाना है, सबका जुता अपना जुता, अपना जुता सबका जुता’ कटु व्यंग्य से भरे नारे में होती है । नाटकीय संवेदना की अनुप्राप्ति कहीं एक पूर्ण प्रभाव सूत्र में है --

‘डिगा : क्योंकि उन सबने वहाँ पहुँचकर उस सिपाही की फाड़ी को डेढ़ पर से उतारा फिर उसमें कुछ डाल दिया था ... मैं देख रहा था... जब वे चले गये... तब उस

सिपाही ने अपनी पगड़ी उठाई और चला गया...

डिगी : क्या रोशनी उसकी पगड़ी में छिप जाती है...

डिगी : हाँ... छिप जाती है ... रोशनी हमेशा पुलिस की पगड़ी में छिप जाती है ।

पूर्व का सम्प्रेषण इस प्रभाव को व्यञ्जकता में गहरा हो उठता है, जिसे नाटककार ने आन्तरिक तीव्रता में रखा है । डिगी के कथन में प्रवेग ठहराव लिए हुए है और प्रत्येक ठहराव पर रंगबिम्ब को शक्ति मिलती है । डिगी और डिगी के संवाद में लय का मिश्रण, उत्सुकता और आक्रोश की रंगकालियों के कारण प्रशासकीय अव्यवस्था का विरसगति का कटु यथार्थ हमारे गले से उतरने लगता है । सिपाही की पगड़ी में रोशनी अर्थात् धन का रखा जाना और सिपाही का चुपचाप उसे उठा लेना का अर्थ सम्प्रेषण रहस्योद्घाटनक ढंग से होता है और अनुभव को एक संश्लिष्ट अभिव्यक्ति में एक तात्का प्रभाव निर्मित होता है । "जब वे चले गये... तब उस सिपाही ने अपना पगड़ी उठाई और चला गया" अर्थात् वह प्रत्यक्षतः रिश्वत नहीं लेता है पर इस चालाकी से लेता है कि लेने और देने वाले के अलावा कोई नहीं जान पाता । "हाँ... छिप जाता है" प्रवेग की गम्भीरता इस सत्य की स्थापना करता है और "... रोशनी हमेशा पुलिस की पगड़ी में छिप जाती है" प्रष्टाचार के प्रति तीव्र आक्रोश को व्यक्त करता है । व्यञ्जकता में हमेशा शब्द जैविकीय स्तर पर सुदृढता लेता है ।

साधारण लगने वाले ऐसे अनेक प्रभाव सूत्र नाटक में बिखरे पड़े हैं जो प्रवेग की तीव्र और मध्य ताल से सम्प्रेषण को तीखा और अनुभव को प्रतिक्रियावादी बनाते हैं । कुछ सूत्र कथन हैं जो पूर्ण संवेदना को चुपचाप को तीखा बनाते हैं : "थेली मेरी है ... क्योंकि जिसकी है, वह ली रहा है" तर्क से प्रभावित है और इसी रूप में उसका बिम्ब व्यक्त की नैतिकता, उसकी चौर प्रवृत्ति, दूसरे की असावधानी में उसके भाल की हड़प जाने की ललक, पूर्ण समाज की प्रष्टाचारों प्रवृत्ति की चौर स्तुत करता है । बात साधारण रूप से कही गई है, किन्तु उसकी सरलता ही उसकी शक्ति बन जाती है । ऐसे ही "दुनियाँ साली सीते में भी जागती है ।", "कितना बेवकूफ था ! समझता था दुनियाँ की हर चीज़ की जगह जो संसार बनने के दिन बनाई गई थी, वह अन्ति तक चलेगी ।", "हैमानदार बने रहने में भी मुसीबत है," "जान बुझकर गंवाना अलमर्दा

हैं, 'सत्य', 'अहिंसा', 'न्याय', 'अद्वान', 'रामराज्य', 'सबका जुता अपना जुता' आदि अनेक बिस्तरे हुए सूत्र हैं जो लय के प्रत्यावर्तन में मस्तिष्क में झुमते हैं, उल्लिखित करते हैं, नारे देते हैं। ये प्रत्येक विशिष्ट अनुभव के संश्लिष्ट विचार हैं और अपनी संश्लेषण प्रवृत्ति के कारण ये समा सूत्र एक पूर्ण अनुभव की संवेदना में अन्तर्गोचर रहकर प्रभावोत्पादक रूप में प्रस्तुत करते हैं।

‘तीन अपाहिज’

-- विपिन अग्रवाल

‘तीन अपाहिज’ संग्रह के समा नाटक देश एवं समाज की विसंगतियों, प्रष्टाचार, अव्यवस्था या मूल रूप से स्थितियों की अनर्थकता तथा जिन्दगी के तनाव और उसके टकराव का चित्रण भिन्न स्तरों पर करते हैं। देश और समाज का तनावपूर्ण स्थितियों से उद्वेलित होकर लेखक जब कुछ लिखना चाहता है तो ये सारी असंगतियाँ जैसे उसके दारु-बारु आकर लड़ी हो जाती हैं। अनुभूतियों के इस धराव में कोई एक अनुभव नहीं है, पर एक व्यापक अनुभवजन्य संवेदना है, जिसे घुमा-फिराकर लेखक विभिन्न प्रकार से किन्तु उल्लेखनीय रूप में अभिव्यक्त करता है। व्यापकता के कारण इस संवेदना का विशेष सम्बन्ध शहरों के निम्नवर्गीय है, जिनकी चेतना-संवेदना का सरोकार रोज़मर्रा के सन्दर्भों, स्थितियों और समा-तनावों से होता है।

‘तीन अपाहिज’ नाटक में नाटककार के सामने एक मुख्य विषय है, व्यापक रूप से व्यक्ति-समूह में घर कर गये अपाहिजत्व का। यह निष्क्रियता या एक प्रकार का मानसिक रोग राजनीति में है, समाज में है, वातावरण में है और सबसे अधिक व्यक्ति में है। जीवन का तनाव या उलझाव नाटकीय व्यापार में तो व्यवस्त नहीं किया जा रहा है पर उस उलझाव को अभिव्यञ्जना के स्तर पर अनुभवों में पैसागया है जो किन्हीं विरोधी तरंगों में सहसा स्पष्ट(विलंब) कर जाते हैं।

‘सल्लू : भाषण हो रहा है। भाषण... (मन ही मन मुसुराता है) ... भाषण... (मानों इस शब्द का उच्चारण करना उसे अच्छा लग रहा हो।)

कल्लू : झुप रही।

(माषण की ध्वनि तेज हो जाता है, '... अब हम आज़ाद हो गये हैं, गुलामों को जंजीरें हमने तोड़ डाली हैं...)

सल्लू : कल्लू !

कल्लू : हाँ ।

सल्लू : हम कब आज़ाद हुए ?

कल्लू : यहाँ टिल्लू की उम्र समझ लो ।

सल्लू : कोई दस साल का होगा , कुछ ऊपर ।

कल्लू : और थोड़ा ।

सल्लू : तो आज़ाद अभी बच्चा है । हम बच्चा कैसे बन सकते हैं ।

गल्लू : आज़ाद बच्चा नहीं, देश है ।

कल्लू : अपनी किस्मत से ।

(सब इसको मान लेते हैं । फिर माषण सुनने लगते हैं ।

'... अब हमें काम करना चाहिए । सालों हाथों नहीं बैठना चाहिए । हमारे प्रधानमंत्री का कहना है -- आराम हराम है ।...)

सल्लू : आराम हराम है, यह कौन है कल्लू ?

कल्लू : तुम ।

सल्लू : मैं ! (आश्चर्य से महज्ज या फ़सन्न हो)

सल्लू, कल्लू और गल्लू बिल्कुल दूसरे ढंग से माषण के प्रति प्रतिक्रिया करते हैं । स्वयं तक सीमित उनकी टिप्पणियाँ जो कि माषण के स्क-स्क अंश का अनुसरण करती हैं, केवल माषण की व्यंग्यात्मक आलोचना है और जो माषण में कहा जा रहा है वह एक प्रकार से इस व्यक्ति समूह पर टिप्पणी है । दोनों को स्क-दूरी पर आलोच्य दृष्टिसमूह और नेता वर्ग के अपाहिजत्व का सशक्त प्रभाव देती है । 'माषण हो रहा । माषण' स्क तीखा व्यंग्य है कि हो रहा है तो होने दो, जैसे रोज़ की कोई तक्रार हो या अनचाहा, अप्रिय उपदेश हो । सल्लू के मन-ही-मन मुस्कुराने में इस सारे आड़म्बर से उत्पन्न तनाव की व्यंजना होती है । व्यंजना को इस तरंग में नाटककार नाटकीय चतुरता से आज़ादी के दस वर्षों की उपलब्धि को सशक्त प्रभाव में निर्मित कर देता है । माषण की अलंकृत पद्धति और सल्लू, कल्लू को अत्यन्त साधारण

बोलचाल की भाषा 'टिल्लू का उम्र समझ लो,' 'कोई दस साल का होगा, कुछ ऊपर' विरोध का सशक्त प्रभाव बनाते हैं। सल्लू, गल्लू का विनिमय भाषण के अर्थों को एक फटके से सारहीन सिद्ध कर हमारे आवेगों को पूर्ण अनुभव के बराबर अंश तक ले जाता है कि आज़ादी के इतने वीरों की हमारी उपलब्धि यहाँ है कि आज मा 'हम आज़ाद' हो जाने, 'गुलामी को जंजीरें तोड़ने' और 'आराम हराम है' की बातें करते हैं। भाषण की वृत्ति ध्वनि ही पुनर्देती है इसलिए उसके सम्प्रेषित अर्थ को, प्रवेग के निम्न अलंकृत माध्यम के कारण हम गम्भीरता से ग्रहण करते हैं, किन्तु अपने पूर्ण प्रभाव में यह सूत्र हमारे किसी आवेग मात्र को ही उद्घेलित नहीं करता, पर हमारे अन्दर एक अश्रुपान या तनाव सा भर जाता है, जो नाट्यकार का उपलब्धि है। भाषण और उसका यह विश्लेषण गुंजता हुआ हमें उस अभाव को तीखा अनुभूति देता है।

सल्लू : तुमने बहुत बड़ा काम किया है।

गल्लू : तुम्हारे लिए आराम हराम है।

सल्लू : आज़ाद देश के तुम दोस्त हो।

(गल्लू कुछ नाराज़ होकर सल्लू की ओर देखता है।

सल्लू 'दोस्त' शब्द का प्रयोग करने की गलती को महसूस कर हाथ से मुँह दाब लेता है।)

गल्लू : अब धरती से नो निकलौ। (पुरानी बात पर वापस आते हुए)

सल्लू : हाँ निकलौ।

गल्लू : धरती माँ है।

(तीनों हँस पड़ते हैं।)

यह प्रभाव सूत्र दूसरा ही अर्थ देता है, जिसका प्रथम से कोई सम्बन्ध नहीं है। सल्लू की हरकतों से व्यंजित कटुवृत्ति बताती है कि वहाँ 'दोस्ती' शब्द के प्रयोग पर विश्वास नहीं करता, न ही हम करते हैं। पात्रों का विलक्षण व्यंग्यात्मक मयबादी कथन देश के सन्दर्भ में व्यक्त के कर्तव्य और उसकी कर्मण्यहीनता की अनुभूति को सम्प्रेषित करता है, क्योंकि दोस्ती यदि यही है कि मित्र का माल उड़ाकर उसे किसी झूठी

आशा का आश्वासन दिलाया जाय तो वह छल है । इस रूप में देश के सन्दर्भ में हमारा निष्क्रिय प्रवृत्ति तोषण से उभरती है । देश की उन्नति के लिए योजनारं बनाते हैं, किन्तु उनको कार्यान्वित करने के आश्वासन और उससे लाभ होने का आशा दिलाने के अलावा और कुछ नहीं करते । 'दोस्तों' की तरह 'आराम हराम है', 'आजाद देश के दोस्त' व्यंग्य को तोखा चुपन पैदा करते हैं ।

पूर्ण नाटक में कुछ ऐसे कथन हैं--'जब हम मिलकर बैठते हैं तो लड़ते क्यों हैं', 'स्कूला की भावना ... राष्ट्रभाषा का शब्द है', 'सह्य क्या था ?' ... जो पहले था वह अब नहीं है । 'न सही, न गलत' आदि जिनमें अन्तर्निहित विरोधों सुक्ष्म तरंगों आपसी टकराव से द्विपे अर्थ को व्यंग्यात्मक रूप में प्रस्तुत करता है । देखा जाये तो इस तरह के आयोजन में हमारे आवेगों का बढ़ाव-उतार एक प्रकार से स्थिर रहता है । किन्तु तमो तक जब तक कि अगली अज्ञाति हमें अव्यवस्थित नहीं करता । पात्रों के कथन और व्यवहार की नितान्त विभिन्नता में पूर्ण रूप से दो विरोधी तरंगें अन्तर्निहित हैं । एक जो स्पष्टतः सामने है उसको निर्देशित करती है और दूसरा जो अलक्ष्य है, उसको भेदती है । ब और इसतरह किसी एक सम्पूर्ण अनुभव का तोड़फोड़ का नाटककार लपट-लपट रूप में अनुभव कराता है, किसी पर दोषारोपण नहीं है, पर जनसमुह के बीच से अनुभवजन्य व्यापक मानसिक बीमारी, स्वार्थ और निष्क्रियता पर आत्मालोचन है ।

'ऊंची-नीची टांग का जांघिया'
और

'अखबार के पृष्ठों से'

-- विपिन अग्रवाल

ये दोनों नाटक कुछ निम्न स्तर से युग के कैवर्ष की संवेदना को हमारे अनुभव क्षेत्र के निकट लाने का प्रयास करते हैं । 'ऊंची-नीची टांग का जांघिया' कोरस और संवाद के रूप में गुम्फित है तथा 'अखबार के पृष्ठों से' वास्तविक

कार्य-व्यापार तथा 'था', 'थी' के प्रसंग में नियोजित है । इस रूप में ये नाटक यथार्थवाद शैली के प्रस्तुतीकरण का परित्याग कर रंगमंच के रंगमंच होने का सहसास ह देते हैं । इस शैली के कारण नाटककार विसंगति की अनुभूति को दोहरे स्तर पर व्यंजित कर पाता है । इस आयोजन में निहित शक्ति युग यथार्थ का संवेदना का सम्प्रेषण अव्यवस्थित आवेगों में करता है, जिससे दो विभिन्न स्तरों या स्थितियों के बीच

विचारों को कूद इतनी आकस्मिक बन जाते हैं कि उसका गहरा प्रभाव भावक को चेतना पर पड़ता है । पहले नाटक में कौरव और बाल्मिक के गद्य द्वारा उत्पन्न मिन्न लयात्मक आशय से नाटककार लिये जाते इतिहास, कल्पित किये जाते मविष्य और विसंगत वर्तमान को अत्यन्त चतुरता से व्यवहृत कर हमें अव्यवस्थित कर जाता है । इस नाटक की संवेदना के मर्म, राजनीतिक विषमता, दूसरों पर हावी होने का लालच का ताड़ण अनुभूति जिस साधन से मिलती है वह केवल कौरव और गद्य को विभिन्न लय नहीं है न ही वे संचरित अर्थ तर्क हैं जो कि एक प्रकार से इस विषमता की आंतरिकता को प्रकट कर देती है । पर बाल्मिक की भाषा में अन्तरिकता-कने-प्रक बहुवर्धक व्यंजना और फिर कौरव में उसकी व्यापना, बाल्मिक और व्यंग्य की पद्धति है । उस हास्य के मूल में निहित गम्भीरता है, जो कि पात्रों के कथन और काम या भावक के श्रवण और दर्शन के बीच न बनाई जा सकने वाली सम्बन्धता से उत्पन्न है । संवेदना का गम्भीर मर्म तीक्ष्ण व्यंग्य से हमें चौंकाता है, घटित हो रही स्थितियों के प्रति जागरूक करता है और कुछ क्षणों के लिए ठण्डे तरीके से अपने विश्वासों के पुनर्मूल्यांकन का अवसर देता है ।

मगन : 'यह तेरा मविष्य तैयार हो रहा है । आज से दस साल बाद जब तू जवान होगा, तेरे लिए महापुरुष जुने जा चुके होंगे । तू वही दुनिया देखेगा जिसकी नांव आज इस तरह रखी जा रही है ।

रामु : नांव रखने के लिए कहाँ, वह लोग तो तुम्हें पोशाक बनाने के लिए कह गये हैं ।

मगन के कथन में निहित लयात्मक प्रवेग से इस प्रभाव सूत्र में निहित अर्थ भावक को सम्प्रेषित होते हैं । एक आन्तरिक दुष्मन वर्तमान के विषम व्यापार से अन्ती है कि परम्पराएं, रूढ़ियां या किसी भी स्तर की योजनाएं पुरानी पीढ़ी निर्धारित कर जाती हैं, उन्हें जोड़कर चलने वाला, उससे विलग नहीं हो पाता, क्योंकि उसकी कोई भी उपलब्धि अर्जित नहीं आरोपित हो जाता है । परिणामतः इस आरोपण को सही या ग़लत रूप में अपनाये वह या तो अपने प्रति उदासीन रहता है अथवा अपने निर्माता के । समाज अपने वर्तमान के लिए कुछ नहीं कर पायेगा, क्योंकि वह उन तीन

कारोंगरी की तरह स्वयं में लण्डित है और परिणामतः निरावेग, क्रियाहीन टिप्पणियाँ ही केवल कर पाता है। इस नाटक में विभिन्न केवल हमारे विचारों को ही उषेजित नहीं करना चाहते, पर हमारी चिन्तन पद्धति को भी बदलना चाहते हैं। इसलिये रंगमंच के सन्दर्भ में उचित सम्पर्कते हुए वे कौरस के माध्यम से विरोधों के दो अति क्षीरों में प्रयोजनीय सन्तुलन लाने का प्रयत्न करते हैं। यदि नाटक में सम्प्रेषित शॉकस् को बुमन को पूर्णतया ग्रहण किया जाये तो वह रंगमंचोय अनुभव की नई सम्भावनाएं देता है। लगभग इसी स्तर पर अक्सर के पृष्ठों से देश के कार्यक्रमों, उनका खोलापन हमारा संकुचित सीमा-दृष्टि और फुटा आत्मश्लाघा निस्तव्य प्रवेगों में तीव्र व्यंग्य से पोषित है। 'था', 'थो' का बाच बाच के मध्यान्तर में आलोचनात्मक दृष्टिकोण अतिनाटकीय स्थिति से उमरे त्रासद भाव को व्यंजक रूप में शक्तिशाली बनाता है।

वस्तुतः इन अधिकांश नाटकों में विषय को सम्प्रेषित करने के लिए नाटककार हमारा भावनाओं की हत्या करता है और नाटक को उसके अनुसार सम्पन्न करने के लिए साधन जुटाता है। अनुभवों की सत्यता पर प्रश्न उठाने की अपेक्षा उसका माह्यता में मानसिक तनाव और अव्यवस्था कहीं अधिक भावक को स्पर्श करती है। एक प्रकार के फटकों (Jerks) से हमारी चेतना क्रियाशील होता है। प्रत्यक्ष विरोधों में नाटक स्वतन्त्रतापूर्वक मनोभावों की निरन्तरता को तोड़ता, मरोड़ता, घटाता, बढ़ाता है और इस तरह व्यापक बढ़ाव-उतार कुछ ही क्षणों में हमारे प्रत्युत्तर की रचनात्मक आयाम देता है।

उपसंहार

जब हम किसी नाटक की संवेदना के स्तर पर जांचते हैं तो वस्तुतः हम उसमें ऐसे तत्वों की खोज करते हैं जो कि आवेगों-प्रवेगों की मात्रा और सूक्ष्म माहुर काव्यात्मकता से सम्बद्ध हों। क्योंकि एक साधारण नाटक से मेल हो हम केवल 'मनोरंजन' की मांग करते हों पर एक श्रेष्ठ नाटक से हम सूक्ष्म और रचनात्मक तत्वों की मांग करते हैं, ऐसे रचनात्मक तत्वों की जो हमारी संवेदना, हमारे आवेगों से खिलवाड़ नहीं करें पर उन्हें सम्पोषित करें, प्रदीप्त करें और पुनर्निर्माण के लिए क्रियाशील करें। यह सत्य है कि नाटक में प्रचण्ड, उगलते हुए लावा के सदृश्य, आवेग प्रवाहित रहते हैं, पर यदि

नाटककार उन आवेगों पर संयम न रखकर उन्हें विस्फोटक रूप में प्रकट होने देता है तो नाटक में भावक को रुचि नष्ट हो जाती है या दिव्य होकर समाप्त हो जाती है। किन्तु जब ये हठात् उद्विग्न और प्रचण्ड आवेग सन्तुलित रूप से बुंद-बुंद रूप में सम्प्रेषित किये जाते हैं तो भावक को रुचि नाटक में तीव्र से तीव्रतर और सूक्ष्म से सूक्ष्मतर होती जाती है। जैसे संघर्ष के तीव्र तनाव का अनुमति तब होता है जब वह पूर्ण नाटक में अन्तर्व्याप्त रहता है, उसी प्रकार आवेगों का वास्तविक अनुमति तब होता है, जब वे नाटक के संघर्ष के साथ ही अन्तर्व्याप्त हों और प्रत्येक क्षण भावक को यह अनुमति देते हों कि अभी नाटक में बहुत कुछ प्रच्छन्न है, अभी उसका सौज बाकी है। भावक नाटक के वाह्य विस्तारों से जितनी जल्दी ऊब का अनुभव करता है, उसके आन्तरिक विस्तारों में उतना ही सौता जाता है, क्योंकि वहाँ उसकी संवेदनशीलता सक्रिय होती है, मानवीय कार्य व्यापार का एक ऐसा बिम्ब उसे मिलता है जो कि जीवन में केन्द्रित होता है, अपने समय को चेतनता को व्यक्त करता है, अनुमति के स्तर पर सच्चा और ईमानदार होता है। संवेदना के स्तर पर नाटक हमें अनुभव देता है, विवरण नहीं, चिन्तन देता है, चिन्तन का आभास नहीं, नाटक में निहित सूक्ष्म मानवीय संवेदनाओं, आवेगों आदि को सौज के संकेत देता है उनको अभिव्यक्त नहीं। इस रूप में जो नाटक हमें जितनी सूक्ष्मता और ठण्डपन से क्रियाशील करता है, हमारी संवेदना को प्रभावित करता है वह नाटक उतना ही प्रभावोत्पादक स्थायी रचना का रूप लेता है जो वस्तुतः भावक को माध्यम-ज्ञानता पर भी निर्भर करता है कि वह अन्तर्प्रवाहित अर्थों को कहां तक ग्रहण कर उन्हें रचनात्मक रूप देगा।

नाटकीय संवेदना की साकेतिकता, प्रच्छन्नता, जटिलता और रचनात्मकता रंगभाषण पर निर्भर करती है, क्योंकि नाटक की रचनाशीलता वस्तुतः भाषण की रचनाशीलता है, अतः सम्प्रेषण माध्यम के रूप में रंगभाषण विशिष्ट आगुही तत्त्व है। उसकी विशिष्टता से एक नाटक की संवेदना की विशिष्टता भी सूक्ष्म रूप से प्रभावित होती है।

सप्तम परिच्छेद : रंग भाषण

भाषा : नाटकीय सम्प्रेषण का विशिष्ट माध्यम
रंगभाषण के आयाम --

नाटक की अभिव्यक्ति

नाटक का सम्प्रेषण

नाटक की संरचना

विरोध

विराम या मौन

स्वर-शैली

हाव-भाव

गति

उपसंहार

‘एक अच्छा अभिनेता वाता, श्रोता तथा अनुपस्थित पात्र पर प्रकाश डालता है; वस्तु को विकास देता है, व्यंग्यात्मक रूप में कार्य करते हुए प्रेक्षक को, रंगमंच पर उद्घाटित अर्थ से एक मित्त अर्थ सम्प्रेषित करता है ।’

हरिक बेन्टले : ‘द मा:डन थियेटर’

‘नाटक शब्दों की कला नहीं, शब्दों के व्यवहार की कला है ।’

स्त्यान: ‘द सेल्वमेंण्टस आफ ड्रामा’

सप्तम् परिचयः

-0-

रंगभाषण

भाषा : नाटकीय सम्प्रेषण का विशिष्ट माध्यम

अभिव्यक्ति के स्तर पर प्रत्येक कला का अपना माध्यम होता है, जो उस कला-विशेष की संवेदनशीलता को सम्प्रेषित करने की शक्ति को अन्तर्निहित करके चलता है। कोई भी कला-माध्यम दोहरा कार्य करता है, एक तो कला के रचनात्मक संसार का निर्माण और दूसरे उस निर्मित संसार का भावक तक सम्प्रेषण तथा उसके मनोव्यक्ति में नये रचनात्मक बिम्ब का अंकन; तात्पर्य कि पूर्ण सृजन को बोधगम्य बनाने के साथ ही भावक के मन को भी बांध रखने की ज़ामता उसमें होती है। इस प्रकार कला-माध्यम कृति और भावक के बीच कलात्मक सान्द्रय को प्रस्तुत करता है।

भाषा, विशेषतः नाटक की भाषा, अन्य कला-माध्यमों से अपना गतिछता या नाटकीय रूप के कारण अधिक शक्तिशाली हो उठती है, एक तो इसलिए कि उसमें सुदृढ़ अनुभवों को ग्राह्य बनाने की ज़ामता है, दूसरे साधारण बोलचाल की भाषा के मध्य से ही वह कलात्मक स्तर पर जाती है, जिससे उसकी संवेदन-ज़ामता बढ़ जाती है। नाटक की भाषा बुंकि रंगमंच पर अभिनीत होती है, दर्शक के द्वारा देखी और सुनी जाती है तथा पाठक के द्वारा पढ़ी और समझी जाती है, इस कारण उसमें मानवीय संवेदनाओं के निर्माण और सम्प्रेषण का व्यापार अधिक जटिल किन्तु रचनात्मक स्तर का हो जाता है। जैसा कि हम देख आये हैं, नाटक के आन्तरिक रचनात्मक संसार में वस्तु, पात्र और संवेदना का संयोजन रहता है, पर पाठक या दर्शक पर इस कुल संयोजन का प्रभाव केवल तकनीकी विशेषता के कारण नहीं पड़ता पर इस तकनीकी विशेषता के द्वारा नाटककार दर्शक के मस्तिष्क और उसके आधर्मों से जो सम्बन्ध

स्थापित करता है, या उनपर जो प्रभाव डालता है, वह भाषा के कारण ही सम्भव हो पाता है। घटनाओं की अनुभूति, पात्रों के संघर्ष का परिचय तथा संवेदना का सम्प्रेषण भाषा के रूप में ही होता है। दूसरे शब्दों में स्वर का वैयक्तिक शैली तथा शब्दावली के संवेदन-वैशिष्ट्य में ही पूर्ण नाटकीय अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण सम्भव है। इस तरह भाषा नाटक के सभी तत्वों के संश्लेषण का प्राथमिक माध्यम बन जाती है। देखा जाय तो ये सभी तत्व एक संयोजन की स्वरलिपि है, जिसे भाषा गुनगुनाती है तथा रंगमंडीय प्रदर्शन स्व प्रेक्षक की सक्रियता उसको संगीत में बदल देती है।

इस तरह नाटक की भाषा एक ऐसी रचनात्मक भाषा के रूप में सामने आती है, जो गॉसनर के शब्दों में व्यक्ति स्वभाव, उसकी स्थिति, वातावरण, भावात्मक अवस्था तथा उस स्थिति, जिसे कि वह स्वयं निर्मित करता है, के अत्यधिक निकट हो, ब्रुक्स तथा हैलमैन के अनुसार जो 'नाटकीय, तनावपूर्ण, पात्र को उद्घाटित करने वाली तथा पंक्तिर्या के अर्थ को शारीरिक कार्य द्वारा अभिव्यक्त करने वाली हो,' और स्त्यान के अनुसार जो नाटकीय स्वर लिपि के रूप में पढ़ी और सुनी जा सके, दर्शक को रुचि को उद्बोधित और केन्द्रित कर सके तथा नाटकीय विकास के लिए तथ्य छुटा सके। बा:कर ने इसी कारण स्वीकार किया कि भाषा रंगमंच में... केवल शाब्दिक भाषा नहीं है। 'क्योंकि', उसने आगे कहा कि नाटककार को संवाद, कार्य, रचनात्मक और चित्रात्मक शैली तथा लिए गए विचार के विशिष्ट अंश के सन्दर्भ में (भाषा को) लोबना चाहिए जिससे कि उसके प्रयोग द्वारा अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न किया जा सके। 'विरोधी' के इस टकराव और सामन्जस्य में कुछ मिलाकर भाषा क यह प्रयास करती है कि प्रत्येक भाव,

१ जॉन गॉसनर : 'ग्रेंड्सट्रुन्ग द प्ले', पृ० २७

२ ब्रुक्स तथा हैलमैन : 'अनडिस्टेन्डिंग ड्रामा', पृ० ७

३ जे० स्ल० स्त्यान : 'द स्लैडमैण्ट्स आफ़ ड्रामा', पृ० १४-१५

४ जी० बा:कर : 'जॉन पोइट्रि इन ड्रामा', पृ० १६-१७

५ : 'द स्लैडमैण्ट्स आफ़ ड्रामा', में पृ० २८ पर उद्धृत

दृश्यों की श्रुतिता और मिन्नता, संवाद के संगीत (लय-ताल) का सामंजस्य और टकराव, ध्वनित कार्य, पात्रों का शारीरिक या मानसिक संघर्ष या उनकी तटस्थता एवं निश्चित और अपूर्ण दबाव में भावक के मस्तिष्क में अंकित हो सकें। संभवतः इसी कारण विद्वान् मानते रहे हैं कि नाटककार साधारण कवि नहीं होता है, पर ऐसे शब्दों का कवि होता है जिन शब्दों से अभिनय, दृश्य और वातावरण निर्माण, भावात्मक अवस्था और काव्यात्मकता की अभिव्यक्ति या व्यंजना, सम्भव होता है। नाटक की श्रुतियों की सघनता भाषा के रूप में ही अभिव्यक्त और सम्प्रेषित होती है, अतः यह आवश्यक हो जाता है कि नाटक की भाषा में काव्यात्मक गुण, नाटकीय विशिष्टता तथा संगीत की लय हो।

रंगभाषण के आयाम

स्पष्ट है कि रंगभाषण पूर्ण नाटकीय सम्प्रेषण का प्राथमिक माध्यम है और ऐसा माध्यम है जो पूर्ण नाटक को अभिव्यक्त करता है, उसके सम्प्रेषित करता है तथा संरचनात्मक बनाता है। इस आधार पर रंगभाषण के जटिल और सर्जनात्मक कार्य को इन तीन आयामों में समेटा जा सकता है।

नाटक की अभिव्यक्ति / रंगभाषण पूर्ण नाटक को अभिव्यक्त करता है। नाटक में जो घटनाविन्यास है, या जो नाट्य संघर्ष है, विचार है, अथवा कौतूहल और तनाव है वह सब रंगभाषण के रूप में अभिव्यक्त होता है। क्योंकि पात्र जो कहते हैं, सोचते हैं या करते हैं, वह सब उनके भाषण द्वारा प्रकट होता है, और ये सभी सूत्र सामंजस्य में पूर्ण नाटक को उद्घाटित करते हैं। दूसरे शब्दों में रंगमंच का पूर्ण क्रिया-कलाप, साधारण या असाधारण, स्थूल या सूक्ष्म, भाषा की शैली के द्वारा नाटकीय रूप ग्रहण करता है। इस तरह रंग भाषण के लिए यह आवश्यक हो जाता है कि वह इतना सशक्त और नाटकीय अवश्य हो कि पूर्ण रंगमंचीय कार्य व्यापार की अभिव्यक्ति का उत्तरदायित्व निभा सके और साथ ही नाटक के अर्थ निर्णय से तारतम्य बनाये रख सके। तारतम्यता यदि रंगभाषण को विवरणात्मक और बराबर होने से बचाती है तो आन्तरिक विरोध उसे शिथिल

और नारस होने से बचाता है । जिस प्रकार पात्र आपसी विरोध में क्रियाशील होते हैं, प्रवेग लय के विरोध में प्रभावोत्पादन होता है, उसी प्रकार रंगभाषण, चाहे उसे अभिव्यक्ति के स्तर पर देखें, या सम्प्रेषण और संरचना के स्तर पर, अन्तर्निहित अर्थ को तभी उद्घाटित और संवरित करता है जब उसमें विरोधी तत्त्व कार्यरत हों । दो संवादों में विरोधी कार्य को आगे बढ़ाता है तो एक संवाद का अन्तर्निहित विरोध पात्र को उद्घाटित करता है, या इसके विपरीत भी हो सकता है । स्पष्ट है विरोधी संवाद, शब्दावली या स्वरशैली में हो सकता है, पर रंगभाषण के लिए अनिवार्य है । नाटकीय प्रभाव उत्पन्न करने के लिए नाटककार जीवन के कोई भी चित्र या बिम्ब को इस प्रकार व्यक्त करता है कि यथार्थ में वह अर्थहीन या कृत्रिम होते हुए भी नाटक में प्रस्तुत होने पर सार्थक और विश्वसनीय बन जाता है । इस तरह प्रतिदिन के बातोंलाप में नगण्य अर्थ रखने वाला संवाद रंगमंच पर व्यवहृत किये जाने पर विशिष्ट गुणों से सम्पन्न हो जाता है और किसी सन्दर्भ विशेष में उसकी सार्थकता संवादोक्ति शक्ति से भी अधिक अभिव्यक्ति देने लगती है । 'वे भी निश्चय मारे जायेंगे अवम से' 'अंधायुग' में अश्वत्थामा का इस कथन को दोहरना पाण्डवों के नाश की पुष्टिकरना तथा अश्वत्थामा की आन्तरिक इच्छा की दृढ़ता का शाब्दिक बिम्ब देता है जो कि रंगमंच पर एक दृश्य बिम्ब भी प्रस्तुत करता है । वाक्य के संयोजन में गम्भीर लय का बोध, 'अवम से' में अश्वत्थामा का मनोमालिन्य तथा 'निश्चय' में आन्तरिक इच्छा और शब्दावली की दृढ़ता कुल मिलाकर उसके कार्य, कृति, लता तथा उज्जना का परिचय देते हैं ।

स्थूल अभिव्यक्ति के रूप में, तात्पर्य अत्यन्त स्पष्ट रूप से जो अनुसृष्टि ग्रहण की जा सकती है, रंगभाषण रंगमंच पर हो रही, हो चुकी या होने वाली घटनाओं को उद्घाटित करता है । 'कोणार्क' के उद्घाटन का यह सम्भाषण :

विशु : कब? वास्तविक हम अमल पर त्रिपटपर को स्थापित कर पाएँगे?

आज इस रोज हो गये, केवल इसी कारण मूर्ति का प्रतिष्ठापन नहीं हो रहा है । (राजीव की ओर मुंह करके) राजीव तुम कहते हो कि तुमने कलश के अवशेष को हटका कर दिया ?

तत्काल पूर्ण नाटक की पृष्ठभूमि को अभिव्यक्त कर जाता है तथा एक तथ्य भी देता है,

जो कि आगे के विकास का भी आधार बनता है । संवाद का संयोजन जहाँ हमारा रुचि को उत्तेजित करता है वहाँ पर आवश्यक तथ्य भी देता है । 'कब ? आसिर कब ...' तथ्यों के उद्घाटन की पूर्ण स्थिति है । 'कब' के दोहराये जाने में हमारा रुचि को केन्द्रबिन्दु मिलता है । पूर्ण संवाद नाटकीय घटना विन्यास की प्रमुख स्थिति देता है कि कोणार्क मंदिर में मूर्ति प्रतिष्ठापन का कार्य होने वाला है, पर वह इसलिए सम्पन्न नहीं हो पा रहा है, क्योंकि मंदिर के जम्हा पर त्रिपट्टर स्थापित नहीं हो पा रहा है । दस दिन से उसको स्थापित किये जाने का प्रयास हो रहा है, पर नकलता नहीं मिल रही है और इसी कारण विशु उत्तेजित है । भाषण का साधारण संयोजन यद्यपि स्थिति का उद्घाटन जो कि नाटक के कथ्य का आधार भी है, अत्यन्त स्पष्टता से करता है, पर यहाँ पर पात्र के वैयक्तिक व्यवहार को भी देला जा सकता है, जो कि नाटकीय विकास में विशिष्ट हो जाता है । जैसे-- जैसे नाटक में यह स्थिति विकास पाता है, विशु के व्यक्तिगत आवेगों तथा उसके आन्तरिक संघर्ष के कारण हमारी सहानुभूति या करुणा, जो यथार्थ की अभिव्यक्ति को अतिरिक्त आयाम देती है, भी प्रभावित होती है । इसी तरह की एक स्थिति, 'नये हाथ' में दो पात्रों के परस्पर भाषण के विरोध में अभिव्यक्त होती है ।

माधुरी : कुंवर साहब की शादी हो गई ?

अजयप्रताप : नहीं ।

माधुरी : क्या उम्र है उनकी ?

अजयप्रताप : यही करीब तीस की होंगी ।

माधुरी : (प्रसन्नता से) तब ठीक है ।

अजयप्रताप : क्या ठीक है ?

माधुरी : (धीमे स्वर में) अगर कुंवर साहब से अपनी माला का रिश्ता हो जाये तो कैसा रहे ।

अजयप्रताप : लेकिन ...

माधुरी : लेकिन-लेकिन क्या ? दान-दहेज और कर्ज दोनों से छुटकारा मिल जाये ।

अजयप्रताप : मगर मगर... यह कैसे सम्भव है ?

माधुरी : यह मुझपर छोड़ दो । दो-चार दिन तो रुकेंगे ?

अजयप्रताप : हाँ-हाँ ! क्यों नहीं ?

माधुरी : माला और उन्हें सब दुल्ले-मिलने का मौका दिया जाये । अपनी माला गोरी-चिट्ठा है, पढ़ी-लिखी है और क्या चाहिए? मैं माला को समझा दूंगी । तुम फिर न करो । कुंवर साहब के स्वागत को तैयारी करो ।

अजयप्रताप : अच्छी बात है । मैं अभी लॉन वगैरहा ठीक कराता हूँ । तुम कुंवर साहब के लिए कमरा ठीक कराओ ।

(अजयप्रताप उठकर बाहर चले जाते हैं।)

यहाँ एक प्रकार से भाषण सपाट तथा साधारण है और परस्परित रूप में कथौपकथन की प्रश्नोत्तर शैली में नाटक की एक प्रमुख स्थिति का उद्घाटन करता है कि माधुरी के कहने पर अजयप्रताप भी बेटी माला की शादी कुंवर साहब से कर, उनको दिए जाने वाले कर्ज से भी उल्ला होने की कल्पना करते हैं । इस तरह यह सम्भाषण एक ऐसा तथ्य तो देता है जो पूर्ण नाटक के विकास का प्रमुख आधार है, किन्तु भाषा में नाटकीय दबाव, अर्थात् जो स्थिति की अव्यावश्यकता की तीव्री अनुमति दे, न होने के कारण वह प्रेक्षक को प्रभावित नहीं करता और तथ्यपरकता के कारण उसे विमुग्ध भी नहीं रह पाता है । भाषण की यह शैली भाषा के अपेक्षित समावकी नष्ट कर देगी और तब हमारी अनुमति के मूल्य पर हमारी रुचि को उपेक्षित किया जायेगा । 'बाधे-अधुरे' के इस परिसंवाद की भाषा :

पुरुष एक : मैं बस थोड़ी देर के लिए ही निकला था बाहर ।

स्त्री : (और बीजों को समेटने में व्यस्त होती) मुझे क्या पता कितनी देर के लिए निकले थे ।... वह आज फिर जायेगा अभी थोड़ी देर में । सब तो घर पर रहोगे तुम ?

पुरुष

पुरुष एक : (हाथ रोककर) कौन जायेगा ? सिंधानिया ?

रानी : उसे किसी के यहाँ खाना खाने जाना है इधर । पाँच

मिनट के लिए यहाँ भी आयेगा ।

(पुरुष एक फिर उसी तरह 'हूँ' के साथ कुर्सी को फुलाने लगता है ।)

मुझे यह आदत अच्छी नहीं लगी तुम्हारी । कितनी बार कह चुकी हूँ ।

के शब्दों में निहित तीक्ष्णता वातावरण तथा भावात्मक लय का निर्माण करती है । नाट्यकार प्रश्नोत्तर के रूप में सम्भाषण को न रखकर इस प्रकार रखता है कि विषय सम्बन्धी हमारी जिज्ञासा न तो सन्तुष्ट होती है और न ही नष्ट होती है । नाटकीय स्थिति को इस प्रकार अभिव्यक्त किया गया है जो हमें वर्तमान के व्यवहार में बीती हुई घटना और आगे के विकास की कल्पना करने के लिए हमें झोंक देती है । दोनों के संवाद तथ्यों का उद्घाटन करने लगते हैं जो एक ^{और} उनके सम्बन्धों के तनाव को अभिव्यक्त करते हैं और उसी और वर्तमान के सन्दर्भ में नाटकीय विकास का विशिष्ट सूत्र देते हैं । 'वह आज फिर आयेगा' 'आज फिर' शब्द 'वह' 'आयेगा' के सन्दर्भ में विशिष्ट आकर्षित करता है और 'कौन आयेगा सिंघानिया ?' के शब्दार्थ में हम जानते हैं कि सिंघानिया पहले भी आता रहा है । '... खाना खाने जाना है इधर । पाँच मिनट के लिए यहाँ भी आयेगा ।' 'इधर' और 'यहाँ भी' की स्वर श्रृंखला में सावित्री अपने मन के भावों को छिपाने का प्रयत्न करती है, जैसे कि इन अतिरिक्त शब्दों के प्रयोग से वह महेन्द्रनाथ के किसी शाब्दिक प्रहार को रोक लेगी । फिर उसी तरह 'हूँ' के साथ कुर्सी को फुलाने में महेन्द्रनाथ की अपनी मनःस्थिति और सावित्री के प्रति उसका आन्तरिक आक्रोश, दोनों के परस्पर सम्बन्ध की कल्पना करने देता है । 'आज फिर', 'तब तो', 'इधर', 'यहाँ भी', 'फिर उसी तरह हूँ' जैसे शब्दों का रहस्य बना रहता है, क्योंकि उन दोनों के बीच तनाव की स्थिति का रहस्य वह अन्तर्निहित तथ्य है ने जो नाटकीय विकास का मुख्य सूत्र है । स्थिति और तथ्य की अभिव्यक्ति के साथ ही यह सम्भाषण पात्रों के व्यक्तित्व को भी व्यञ्जित करता है, जो पात्रों के व्यक्तित्व का केवल उद्घाटन नहीं है पर उनके

अभिव्यञ्जना

पूर्ण विकसित व्यक्तित्व की सूक्ष्मता से है। जो भी कहा जा रहा है, वह अतीत की बातों से, पात्रों के किन्हीं विचारों और कार्यों से सम्बद्ध है, जिसे उनकी वर्तमान स्थिति को तत्संगत रूप में ग्रहण किया जा सकता है। यह पूर्ण जटिलता सम्भाषण पर विशिष्ट दबाव डालती है और उसे अतिरिक्त कसाव देती है। इस प्रकार सम्भाषण के इन संक्षिप्त क्षणों में भाषा की जटिलता बहुत कुछ 'होने' की अनुमति देती है, जो केवल अभिरुचि को ही उत्तेजित नहीं करती पर एक जटिल स्वर संगति जैसा प्रभाव भी डालती है।

रंग भाषण सम्भाषण न होने की स्थिति में भी नाटक को अनेक प्रकार से या रूपों में उद्घाटित करता है। नाटककार द्वारा किये जाने वाले रंग संकेत घटना, पात्र और कार्य का उद्घाटन तो करते हैं, पर निर्देशक को पूर्ण नाटक या दृश्य की मूल अव्यवस्था को ग्रहण कर रंगमंच पर उसे रूपायित करने का संकेत भी देते हैं। कुछ अन्य आन्तरिक सामन्जस्य और प्रवाहित संगीत को सम्मिश्रणित बनाकर उसके द्वारा अनेक रंगों को उभारने का प्रयास करते हैं। 'नेफा की एक शाम' में नाटककार ने इस तरह के निर्देशों से सम्भाषण रहित, नाटकीय स्थितियाँ या पात्रों के कार्य को अभिव्यक्त किया है।

'नीमों पिस्तील वाला हाथ ऊँचा करके डेवल की और बढ़ता है, वांगूचू हॉले से हँसता है। नीमों जवाक वांगूचू की ओर बिज्जी की-सी तेजी से पलटकर दनादन फायर करता है। वांगूचू तुरन्त मर कर गिर पड़ता है।'

पढ़ने में साधारण लगने पर भी रंगमंच पर यह रंग संकेत निर्देशक को एक नाटकीय स्थिति उत्पन्न करने को बाध्य करता है। शब्द चयन में नाटककार ने पात्र के कार्य की त्वरिता को उद्घाटित करने का प्रयास किया है। नीमों का पिस्तील लेकर डेवल की ओर बढ़ना और उसके विरोध में वांगूचू का विजय-भाव से मुत्काराना घेदाक के कौतूहल को जागृत करता है और 'बिज्जी की-सी तेजी से' का शब्दार्थ दनादन फायर के सन्दर्भ में कार्य की तीव्रता को बोध देते हुए जगाए गए घेदाक के कौतूहल को नाटकीय मोड़ देता है और इस नाटकीय मोड़ को नाटक के विकास तथ्यों के साथ जोड़ देता है। फलतः उसी जिज्ञासा में भावक इस घटना के परिणाम को जानने में सक्रिय होता है। 'जवानक', 'बिज्जी की सी तेजी' और 'दनादन' में

अतिरिक्त त्वरिता के अर्थ को नियोजित किया गया है, जो कि 'झेल की ओर बढ़ता है' के अर्थ में विशिष्ट दबाव को प्रस्तुत करता है, जिसे नीमों की प्रतिक्रिया नाटकीय स्थिति में बदल जाती है।

'बाधे -झूरे' का यह निर्देश :

“एक झण्डहर की आत्मा को व्यक्त करता हल्का संगीत।
लड़का अपनी काटी तस्वीर को पल भर हाथ में लेकर
देखता है, फिर चक्-चक् उसे बड़े-बड़े टुकड़ों में कतरने
लगता है, जो नीचे फर्श पर बिखरते जाते हैं। प्रकाश
आकृतियों पर धुंधलाकर कमरे के अलग-अलग कोनों में
सिम्पता विछीन होने लगता है। मंच पर पूरा अंधेरा
होने के साथ संगीत भी रुक जाता है। पर कैची की चक्-
चक् फिर भी कुछ बाण सुनायी देती रहती है।”

संगीतात्मक प्रभाव उत्पन्न करता है। शब्द क्यन इतना सक्षम है कि वह निर्देशक को आन्तरिक रंग और लय के चुनाव की स्वतन्त्रता देता है साथ ही उस आन्तरिक भाव सूत्र और लय को ग्रहण करने को भी बाध्य करता है जिसे पूर्ण दृश्य की प्रस्तुति का आधार माना जा सकता है। 'झिंझी-सूर्य-दृश्य-की-प्रस्तुति-कमरे-झण्डहर की आत्मा' का 'हल्का संगीत-गम्भीर, कारुणिक स्वरलहरियाँ के संयोजन की बात कहता है। संगीत की पृष्ठभूमि में 'चक्-चक्' बड़े बड़े टुकड़ों में कतरना तथा 'फर्श पर बिखरते' शब्दों के अर्थ कैचुरेपन के भाव का निर्माण करते हैं। किन्तु इस विसंगति में आन्तरिक स्वर संगति है जो 'प्रकाश... अलग-अलग कोनों में सिम्पता, विछीन होने लगता है' से भी सम्बद्ध है। संगीत के रुक जाने और प्रकाश के विछीन हो जाने पर 'कैची की चक्-चक्' पात्रों को व्यञ्जित कर पूर्ण दृश्य के निर्माण में किन्हीं विशिष्ट रंगों को महत्त्व देने के लिए निर्देशक को बाध्य करती है। (→→→→→) पूर्ण दृश्य में जो घटित और अनिव्यक्त होता है, वह रंगमंच पर इस एकदलीन व्यापार द्वारा सघनीभूत होता है और लड़के के साधारण कार्य को व्यक्त करने वाले शब्दों के विरुद्ध संगीत और प्रकाश के संयोजन के संकेत द्वारा जो अर्थ ग्राह्यता दर्शक के लिए सम्भव होती है, वह पाठक के लिए नहीं हो पाती है। इस तरह रंग भाषणा में सांकेतिक जटिलता कारण प्रेक्षक नाटकीय दबाव को अनुभव करता है।

यहाँ नाटककार एक भावात्मक स्थिति को सघनता प्रदान करता है, किन्तु 'अदृश्य व्यक्ति की आत्महत्या' में नाटककार द्वारा किया गया रंगमंचीय कार्य का निर्देश नाटक की संवेदना को व्यंग्य रूप में अभिव्यक्त करता है।

‘अदृश्य व्यक्ति मौती के पास आकर लड़ा हो जाता है।

मौती उठकर, मुँह खोल कर’ में ... कहता है और इसके पहले कि कुछ आगे कहे, अदृश्य व्यक्ति उसके चाँटा लगा देता है। चाँटा लगते ही वह कुर्सी पर गिर-सा पड़ता है।

अदृश्य व्यक्ति सामने रेलिंग के पास आकर लड़ा हो जाता है। कुछ देर शान्ति रहती है। सब मूर्तिवत् और कलात्मक लगने लगता है। एक कुत्ते के बोलने की आवाज़ आती है, जिसे लगने लगता है कि काफ़ी रात हो गई है।

फिर एक गाने की आखिरी पंक्तियाँ ... ‘यह देश हमारा है’ ... फिर प्रेषक की आवाज़ : ‘यह आकाशवाणी है।

रात के कस बजा चाहते हैं। अन्त में मौसम का हाल सुनिए। कल सुबह होने तक आशा की जाती है कि उधरी पूर्वी सीमा पर प्रधान-मंत्री पहुँचेंगे और गरज के साथ कहेंगे कि सारे देश का सवाल उनके सामने है।... (अन्तिम शब्दों पर अदृश्य व्यक्ति अपने चाँटा लगाता है।) इसके साथ आज का कार्यक्रम समाप्त होता है। अहिन्द !’ अदृश्य व्यक्ति वहीं निजीव होकर लैट जाता है। कस के फटे बजते हैं। पर्दा गिरता है।)

शब्दों का संयोजन यांत्रिक और कृत्रिम रूप पर बल देता है, जिसे उनके निश्चितार्थ व्यंग्य में बदलते हैं। अदृश्य व्यक्ति का ‘चाँटा लगाना’, ‘निजीव होकर लैट जाना’ यंत्र चालित रूप में होता है जो कि गति और हाव-भाव की पद्धति के कारण तो आकर्षित करता ही है पर इस कारण भी आकर्षित करता है, क्योंकि भावक जानता है कि ‘अदृश्य व्यक्ति’ का ‘चाँटा लगाना’ ‘देश के सवाल’ पर स्वयं को चाँटा

लगाकर 'निजीव होकर लैट जाना' जैसे व्यवहार अविश्वसनीय हैं और ऐसे व्यवहार रंगमंच के बाहर देखने को नहीं मिलेंगे परिणामतः रंगमंच में उनकी प्रस्तुति विशिष्ट आकर्षित करने लगती है। आकाशवाणी द्वारा सम्प्रचित मौसम का हाल और अन्तिम शब्दों पर वृद्ध व्यक्ति का अपने को चाँटा लगाकर, जैसे व्यवहार तथा 'वृद्ध व्यक्ति', 'चाँटा लगाना', 'देश के सवाल पर' 'निजीव होकर लैट जाना', जैसे शब्दों पर विशिष्ट दबाव डालकर नाट्यकार नाटकीय संवेदना को अभिव्यक्त करता है। बोलने के ढंग से हाव-भाव की यह ऐसी गतिशीलता में बदलती है और विशिष्ट व्यंग्य के रूप में सम्प्रचित होती है।

साधारणतया रंगभाषण को पात्र के सन्दर्भ में विशिष्टता दी जाती रही है, क्योंकि रंगभाषण को वक्ता, श्रोता और तीसरे व्यक्ति जिसके बारे में ये बातें की जा रही हों, पर प्रकाश डालने का माध्यम माना जाता रहा है। पर पात्र परिचय की अपेक्षा रंग-भाषण पात्र ब्या करते हैं, क्यों करते हैं और कैसे करते हैं को व्यक्त करता है अर्थात् उनके संघर्ष और कार्य का उद्घाटन भी करता है। स्थूल रूप में रंग भाषण पात्रों का परिचय देता है :

“राजीव : यदि आप धर्मपद की बात सुनें तो शायद अपना विचार बदल डालें, तात !

सौम्यश्री : धर्मपद कौन ?

राजीव : एक विश्व शिल्पी । हाल ही में आया है । आयु तो अल्प ही है -- शायद १६ वर्ष भी नहीं, किन्तु बुद्धि तीक्ष्ण । आपसे मिलना चाहता है ।

-- 'कौणाकी'

अथवा

युयुत्सु.....

ये हैं मरु

मेरे पिता, मेरे माता के

लेकिन कौन जाने

यहाँ स्वगत ही

मेरा,

एक ज़र कुँने माले से ।

पुहरी १ : ये तो युयुत्से हैं
पुत्र धृतराष्ट्र के,
युद्ध में लड़े जो
युधिष्ठिर के पदा में

-- 'क्या युग'

दोनों उद्धरण पात्र-परिचय के रूप प्रस्तुत करते हैं। नाटकीयता दोनों में है, क्योंकि पूर्ण परिचय के पहले उनके परिचय का संकेत पहले मिलता है। 'धर्म पद कौन' नितान्त अपरिचय का संकेत है कि यह नामधारी कौन है। किन्तु 'ये तो' में पुरानी पहचान का बोध है कि नहीं पहचानते और यह तो अमुक व्यक्ति है। ठहराव और कौतूहल के इन शब्दों में भिन्न जी संज्ञा से परिचय की पद्धति बदल जाती है। 'एक किशोर शिल्पी' जिज्ञासा की तीव्रता का उतना ही संयमित उत्तर है जो पात्र की महत्ता की ओर इंगित करता है। 'किशोर' 'शिल्पी' पर बलाघात के कारण उसके कुशल किन्तु उद्योग कारीगर होने की बात व्यक्त होती है। 'तीक्ष्ण बुद्धि' तथा 'आपसे मिलना चाहता है' में पहली बात को ही दोहरा कर दूसरे रूप में कहा गया है जो धर्मपद के प्रसंग को अतिरिक्त महत्त्व देती है। सुर के आरोह-अरोह में उसके साधारण परिचय, वय और कार्य के साथ उसका विशिष्ट परिचय तीक्ष्ण बुद्धि, उद्देश्य तथा शक्ति भी मिलता है। किन्तु दूसरे उद्धरण में युयुत्सु का परिचय उसके चारित्रिक उद्घाटन में होता है। युयुत्सु को उसकी मनःस्थिति में प्रस्तुत कर 'कौन है?' की जिज्ञासा की तीव्रता मिलती है। पुहरी द्वारा 'ये तो युयुत्सु हैं' में प्रारम्भिक शब्दों पर दबाव यह भी उद्घाटित करता है कि दूसरे व्यक्ति उसके बारे में क्या सोचते रहे हैं, और हमारी जिज्ञासा को, 'कौन जाने' 'यहाँ स्वागत हो' 'मेरा' 'ज़र कुँने माले से' के विरोध में आगे की ओर घेरित करता है। 'पुत्र धृतराष्ट्र के' 'युद्ध में लड़े जो' 'युधिष्ठिर के पदा में' से परिचय तो मिलता है, पर जिज्ञासा बनी रहती है। भावात्मक स्वर संगति, स्वर शैली तथा शब्दों का संयोजन

प्रेताक को यह जानने को प्रेरित करता है कि वह अपने पिता के विरुद्ध क्यों लड़ा था और अब शक्ति हृदय स्थिति लौटा है ।

इस प्रकार साधारण परिचय को अपेक्षा रंगभाषण से पात्रों के विशिष्ट परिचय, अर्थात् उनके संघर्ष का अभिव्यक्ति को मांग अधिक महत्वपूर्ण है, क्योंकि रंगभाषण अपेक्षाकृत अधिक सशक्त, सूक्ष्म और जटिल गुणों को मांग करता है और इन गुणों के अभाव में अभिव्यक्ति स्थूल बन जाता है ।

‘मादा कैबटस’ में ददा और अरविन्द में समाज के विवाह सम्बन्धी नियम पर आस्था और आस्था के संघर्ष का यह अंश देखें --

ददा : तो आपको सारे सौशल टूटकर पर दिखाई नहीं सारे टूटोशन को आपने तोड़ा । पुराने मॉडल पैल्युज को आपने ठाकरा समझ लिया । फिर आपके पास क्या है, जिसके सहारे आप जीयेंगे और अपनी दृष्टांतुतियाँ तैयार करोगे ।

अरविन्द : काशेन्स है हमारे पास, कुछ और न हो हमें परवाह नहीं ।

ददा : जो स्त्री की मौत समझे, कहां का काशेन्स है उसके पास, मैं जानना चाहता हूँ यह ।

अरविन्द : वह इतने ऊपर नहीं कि आप देख-समझ लें ।

ददा : क्यों नहीं । वह बहुत मोतर छिपा होगा ।

अरविन्द : जी हाँ, बहुत मोतर, जैसे इन ‘कैबटस’ में संकेत कहाँ सौन्दर्य छिपा है, रस और शक्ति छिपी है ।

ददा : ये ‘कैबटस’ । (घब्राने ली हंसी) बिना फूल के ये डरावने, बदखल ठूठ, बौने पाँव । प्यार से मोड़ो तो कांटों के जहरीले छेँ मारने वाले । बी... बी... बी...!

अरविन्द : आपके मन में घृणा है, ईश है, ईश्या है ।

ददा : पर कहीं विश्वास भी है ।

अरविन्द : वह अंध विश्वास है, जिसे आप विश्वास कहते हैं ।

(अरविन्द जाने लगता है।)

ददा : ठीक है, बाबा... । तुम्हारा रास्ता तुम्हें प्रकाश दे ।

संघर्ष को उद्घाटित करने वाला यह सम्भाषण तादृश विरोध के क्षणों का है । तीलाक्ष दोनों में है, क्योंकि दोनों अपने विचार को आपना करना चाहते हैं तथा दूसरे के विचार को ह्य दृष्टि से देखते हैं । "फिर आपके पास क्या है ?" एक मत को स्थापना कर दूसरे मत को चुनौती देता है । "परवाह नहीं" की खतरा उस चुनौती की पुष्टि या उपेक्षा करता है कि "परवाह नहीं" यदि हमारे पास कुछ नहीं, पर कम-से-कम पुराने मॉरल वैल्यूज़ तो असहनीय है । "कहाँ का काशेन्स" अरविन्द को पराजित करने का दूसरा तर्क प्रुन देता है, और अरविन्द "वह इतने ऊपर नहीं कि आप दैत-समक हैं" उलझना में कटु होकर दूसरे पक्ष पर आघात करता है । इस तरह दोनों पक्षा सायक तर्क देने और उसे पुष्ट करने की अपेक्षा उपेक्षित होते जाते हैं और अपने विचारों को मनवाने के लिए "आपके मन में घृणा है, द्वेष है" व्यक्तिगत आघात भी करते हैं । "यह अन्धविश्वास है, जिसे आप विश्वास कहते हैं" में संघर्ष की स्थिति को ही नकार दिया गया है और वाक्जाल में विचारों का संघर्ष परस्पर कटुता के कारण विरोध बनकर रह जाता है और भाषा संघर्ष को सुक्ष्मता देने का विशिष्टता खोती जाती है, आघात-प्रतिघात को प्रेक्षक तत्काल ग्रहण करता है और इस तरह उपेक्षित किये जाने पर भी वह सक्रिय नहीं हो पाता है । "बाबादू का एक दिन" में मल्लिका और अम्बिका का ऐसा ही विचार गत संघर्ष भाषा को अभिव्यञ्जन शक्ति तथा वाक्य संयोजन के कारण अपेक्षाकृत सुक्ष्म रूप में उद्घाटित होता है ।

मल्लिका : मैं जानती हूँ माँ, कि अपवाद होता है । तुम्हारे दुःख को भी जानती हूँ, फिर भी मुझे अपराध का अनुभव नहीं होता । मेरी भावना में एक भावना का वर्ण किया है । मेरे लिए वह सम्बन्ध और सब सम्बन्धों से बड़ा है । मैं वास्तव में अपनी भावना से ही प्रेम करता हूँ जो पवित्र है, कोमल है, अनश्वर है... ।

(अम्बिका के चेहरे पर ऐसा रंजित हो जाता है)

अम्बिका : और मुझे ऐसी भावना से वितुष्ण होना होता है ।
पवित्र, कौमल और अनश्वर ! हं !

मल्लिका : मां, तुम मुझ पर विश्वास क्यों नहीं करते ?

अम्बिका : तुम जिसे भावना कहते हो वह केवल छलना और
आत्मप्रवर्चना है ।... भावना में भावना का
वरण किया है ।... मैं पूछती हूँ भावना में
भावना का वरण क्या होता है ? उससे जीवन
की आवश्यकता कैसे तरफ पुरी होती है ? ...
भावना में भावना का वरण ! हैं !

(मल्लिका बाण भर गर्दन उठाकर क्षत की ओर
देखती रहती है ।)

मल्लिका : जीवन की स्थूल आवश्यकताएँ हो तो सब कुछ नहीं
है मां ! उनके अतिरिक्त भी तो बहुत कुछ है ।

(अम्बिका फिर ध्यान फटकने लगती है ।)

अम्बिका : होगा । मैं नहीं जानती ।

प्रत्येक कथन विशिष्ट स्वर-शैली, शब्दों पर दबाव और साथ-साथ हाव-भाव के कारण
एक ओर पात्रों के विचार वैयर्थ्य को सुझाता देता है, दूसरी ओर पात्रों के आवेगों
को शाब्दिक विमर्शों में प्रस्तुत करता है । दोनों अपने विचार में दृढ़ हैं, पर दूसरे पक्ष
पर आघात करने की अपेक्षा अपने पक्ष को स्पष्ट करने में अधिक प्रयत्नशील हैं । एक-
दूसरे के विचारों को नकारते भी नहीं हैं, इसलिए समझौता भी नहीं करते हैं । इसी
कारण उनका संघर्ष विचारगत होते हुए भी दृष्टिगत और प्रकृतिगत हो जाता है ।
‘जानती हूँ मां’, ‘तुम्हारे दुःख को भी जानती हूँ’ वाक्य अम्बिका के विरोध को
सम्मान देने की स्थिति है, ‘फिर भी मुझे अपराध अनुभव नहीं होता’ में किन्तु
अपने विचार को मान्यता देने का प्रयास है । जैक तरह से अपने सन्दर्भ में ‘भावना
में भावना का वरण’, ‘सब सम्बन्धों से बड़ा’, ‘वास्तव में अपनी भावना से प्रेम करता

‘हूँ’, ‘मां’, ‘तुम मुझ पर विश्वास क्यों नहीं करती’ एक ही बात, कि उसके लिए भावना जो पवित्र और नरवर है, जीवन की स्थूल आवश्यकताओं से अधिक महत्वपूर्ण है, को समझाने का प्रयास है। ‘मां’, ‘तुम’, ‘मुझ’, ‘विश्वास’, ‘क्यों नहीं’ विशिष्ट दबाव और स्वर शैली के कारण उसी आग्रह को अधिक आन्तरिकता से उद्घाटित करते हैं। इसी तरह अम्बिका के पूर्ण सम्भाषण में इस बात को स्पष्ट करने का प्रयास है कि भावना जीवन की स्थूल आवश्यकताओं में व्यर्थ होता है। अम्बिका के सम्भाषण में थोड़ी उछेजना है, जो उसके चरित्र को उभारती हुई उसके पदा का ध्वनि को ऊंचा करती है, ‘तुम जैसे भावना कहती है’, ‘उससे जीवन की आवश्यकताएं किस तरह पूरी होती हैं?’ पहला कथन मल्लिका को नासमझी पर उछेजना के भाव से, दूसरा अवसाद की उछेजना से शासित है। ‘... भावना में भावना का वर्ण किया है।’ कथन से पूर्व का मौन ‘किया है’ के उच्च सुर में मल्लिका की बात को समझ के कर, ‘... मैं पृष्ठो हूँ भावना में भावना का वर्ण क्या होता है?’ वाक्य के प्रारम्भ के मौन और उन शब्दों पर के दबाव के विरोध में पूर्ण कथन के माध्यम से मल्लिका ख के पदा को निरर्थकता को उद्घाटित करने का प्रयास है। वह समझती है मल्लिका उसकी बात को नहीं मानती इसी कारण ‘हूँ!’ में वह अपना विरोध व्यक्त करती है और ‘होगा। मैं नहीं जानती।’ में विरोध को दृढ़ता देती है।

सम्भाषण में ऐसी पुनरावृत्ति से लय, ताल, स्वर-शैली, सुरलहरों के उतार-चढ़ाव को महज्व मिलता है, जो अश्विनी और दशक को रचनात्मक प्रक्रिया में संलग्न करते हैं, किन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि रंगभाषण में ऐसे गुणों को आरोपित किया जाये। ये गुण जब सम्भाषण में अन्तर्निहित अत्यावश्यकता के प्रतीक बन कर आते हैं तभी वे नाटकीय जटिलता या विशिष्टता उत्पन्न कर पाते हैं। ‘विद्रोहिणी अम्बा’ में अम्बा का आन्तरिक मनोमन्थन तनिक भी प्रभावित नहीं कर पाता है :

अम्बा : यह संसार साँप के समान समान है और मैं उसकी
झोड़ी हुई कैजुल हूँ। निःशक्त, निःसहाय अम्बा।
पुरुष की घृणा, अम्बिनी का तिरस्कार।
मनुष्यता का पतन। इतना अम्बिनी। राजमद
का इतना अम्बिनी। शाल्व। नीच शाल्व।

सौन्दर्य के दीपक पर जल मरने वाले पत्तों ! लड़ियों
के दास ! जाने दो, इसमें उसका दोष हो क्या है ?
सब दोष मेरा है, मेरा । मेरा दोष । पर मैं
क्या किया ? इसमें मेरा क्या बश था ? जाने दो इन
बातों को ।

क्योंकि दबाव ढालने के लिए विनयादिबोधक या प्रत्यक्ष चिन्हीं की सहायता तथा
शब्दाढम्बर केवल भावहीन अभिव्यक्ति ही कर पाता है । बचकाने आवेगों को, जो
कि भाषा की कलाहीनता, सपाटता, सरलता और अत्यन्त पुष्पश्रुति से प्रकट होते
हैं, पुनः व्यक्त करना कठिन हो जाता है । तात्पर्य कोई कल्पना बिम्ब निर्मित
नहीं हो पाता है । भाषा को जिस कमजोरी के कारण अम्बा का संघर्ष स्थूल हो
जाता है, वही 'अंधाधुन' का भाषा की शक्ति बनकर अश्वत्थामा के संघर्ष को
सूक्ष्मता प्रदान करता है ।

अश्वत्थामा :

दुर्गम सुनो !

सुनो, ड्रॉप सुनो ।

मैं यह तुम्हारा अश्वत्थामा

कायर अश्वत्थामा

शेष हूँ अभी तक

जैसे रौंगी मुँह के

मुख में शेष रहता है

गन्दा कफ

बासी धुक

शेष हूँ अभी तक मैं

(वक्ता पीटता है)

विराम चिन्हीं का संयमित प्रयोग, तथा शब्द परियोजन की विशिष्टता अश्वत्थामा
के संघर्ष की बिम्बात्मक रूप में प्रस्तुत करती है । 'सुनो' शब्द का अतिरिक्त प्रयोग,
उसका स्वरानुक्रम, उसपर ढाला गया बलाघात तथा सुनो के भाव से अनुप्रेरित शैली
और प्रारम्भ तथा अन्त में उसके स्थान से व्यंजित होता ड्रुढ़ता का भाव, अन्तिम

पदितियों के छोटे बलाघात रहित शब्द, उनका लगमा सींचा जातिलय तथा उससे फिसलता अवसाद परस्पर विरोध में पूर्ण सम्पाषण को विशिष्टता दे देता है । 'मैं', 'तुम्हारा', 'कायर', 'शेष' हुए शब्दों पर पड़ा बलाघात तथा 'रोगी मुझे के मुक्त में' से अन्त तक के सम्पाषण में स्वरों मात्र का आरोह-अवरोह 'बड़ा पीटता है' के अनुसरण में अभिनेता को, पात्र के संघर्ष की अन्तर्निहित सुधमता को ग्रहण करने का संकेत देता है ।

देला जाय तो एक श्रेष्ठ रंगभाषण में से दृश्य और वाकिक हाव-भाव को अलग नहीं किया जा सकता । क्योंकि जो गुण बोलने के ढंग को विशिष्टता देते हैं, वही गुण गति को, या कार्य को भी विशिष्टता देते हैं । तात्पर्य की सुर लहरियों का प्रवाह और स्वर-शैली की विभिन्नता तत्काल हाव-भाव और शारीरिक क्रिया में परिवर्तित होकर नाटक की गति का उद्घाटन करती है । यह मा निश्चित है कि प्रत्येक स्थिति पात्रों के सम्पाषण से निर्मित होती है, क्योंकि प्रत्येक सम्पाषण का स्थिति निर्माण में कुछ-न-कुछ देय रहता है । 'एक और दिन' में लड़की और स्त्री के सम्पाषण का यह स्थल है, जब लड़की अपने प्रेम का अनैतिक परिणति का उद्घाटन करते हुए स्त्री से किसी लैडी डाक्टर के बारे में पूछती है तो स्त्री उसकी शादी कर लैडी सलाह देती है, तब लड़की का यह कथन पूर्ण स्थिति, तथा शाब्दिक और आंगिक व्यवसा के सन्दर्भ में विशिष्ट हो जाता है ।

लड़की : (हतप्रमह होकर) शादी ! किसलिए ?

अभी तो मैं जिंदगी को एक कलक देला भर है । उसके रस में झुकी नहीं, उसे पूरी तरह जिया नहीं, अभी से जोर होने की सलाह दे रही हो ! तुम्हारी और पापा की तरह की नोरस जिंदगी, ओह गाढ़ ! झूठ कर भी न बीनी पड़े । जीवन से ऊबकर शादी करोगी, जीवन से ऊबने के लिए नहीं ।

पहला विराम क्षण विचार और चिन्तन का है, दूसरा क्षण सारे भिष्या वह आवरणों झ-ह पर आघात का है और तीसरा क्षण उतावलेपन से प्रारम्भ होकर

निश्चय में बदलने का है। व संयोजन में प्रयुक्त शब्द स्वयं हो लड़की के विस्मय, तीक्ष्ण उसकी सशक्तता और दृढ़ता को व्यक्त करते हैं, जो स्वर-शैली में अपने अविनाश्य पात्र की शारीरिक भाव मंगिमाओं को भी प्रभावित करते हैं। उसकी शारीरिक गतिशीलता का बोध तब होता है जब वह एक-के-बाद-एक वाक्यांशों द्वारा वाक्य प्रस्तुत करती है : 'शादी !' 'किसलिए ?' 'कमी तो मैंने बिम्बों को एक फलक देता भर है।' 'उसके रस में दूबी नहीं', 'उसे पूरी तरह जिया नहीं' आदि। इस सम्भाषण में जब उसकी उत्तेजना तोष हो रही है, उसका शरीर भी क्रियाशील होकर इन शब्दों को एक प्रकार से स्त्री पर आरोपित करता है। 'शादी !'

'किसलिए ?' के मध्य क्षणिक विराम से उसका सुर ऊंचा उठता है, साथ ही शारीरिक क्रिया भी बढ़ती है और 'जोह गाढ !' पर आकर सुर का प्रत्यावर्तन शारीरिक स्थिरता में भी बदलता है। जीवन से ऊबकर शादी कंजी, जीवन से ऊबने के लिए नहीं। स्वर शैली को दृढ़ता और सुर का माध्यमिक बढ़ाव एक पूर्ण बिम्ब के रूप में स्त्री को मान्यता की उपेक्षा को प्रकट कर देता है। देखा जाय तो रंगभाषणसे वाक्कि और आंगिक क्रिया बिम्बों को अलग नहीं किया जा सकता। क्योंकि साधारण सम्भाषण भी हाव-भाव से अनुप्रेरित रहता है। नाटक में वाक्कि और आंगिक क्रियाशीलता के द्वारा ही विकास के सूत्र तथा रुचि के आकर्षण बिन्दु उद्घाटित होते हैं। 'लहरों के के राजहंस' में नन्द और सुन्दरी के मध्य का यह सम्भाषण :

नन्द : हाँ, मैं कह रहा था कि सम्भव है उतने लोग न भी जाएं, जितने लोगों के जाने की हम आशा कर रहे हैं।

सुन्दरी : (थोड़ा समक कर) क्यों? आज तक कमी हुआ है कि कपिलवस्तु के किसी राजपुरुष ने इस मवन से निमंत्रण पाकर अपने को कुताये न समझा हो? कोई एक भी व्यक्ति कमी समय पर जाने से रहा हो? अस्वस्थता के कारण या नगर से बाहर रहने के कारण कोई न जा पाए, तो बात दूसरी है।

नन्द : मैं यहीं तो कह रहा था कि... सम्भव है... कुछ लोगों के लिए ऐसे कुछ कारण हो जाएं। ... सौमदत्त और विशाखदत्त के यहाँ मैं अभी स्वयं होकर आया था... ।

सुन्दरी : (आवेश में उसके पास आकर) आप स्वयं.. उन लोगों के यहाँ होकर आस हैं ? क्यों ? आपका स्वयं लोगों के यहाँ जाना... विशेषरूप से यह कहने के लिए .. यह क्या अपमान का विषय नहीं है ?

नन्द : मैं विशेषरूप से नहीं गया ... ।

पात्रों के संघर्ष और नाटक के कार्य को अभिव्यक्त करता है। यहाँ पर भावक की दृष्टि विशेषरूप से सुन्दरी के कार्य और प्रतिक्रिया पर केन्द्रित होता है, क्योंकि दृश्य के प्रारम्भ से ही हम देखते हैं कि वस्तु को विषय स्व कार्य सुन्दरी की क्रिया-शीलता से मिलता है। नन्द या दृश्य के अन्य पात्र भी उसके उत्प्रेरक तत्व हैं। 'क्यों ?' आज तक कभी हुआ है कि कपिलवस्तु के किसी राजपुरुष ने इस मवन से निर्मत्रण पाकर अपने को कृताधीन समझा हो ? प्रारम्भ के छोटे से शब्द 'क्यों' का बलाघात और उसके बाद ज्ञानिक मैत्र के उपरान्त विराम रहित लम्ब वाक्य मय मिश्रित उछेना की वाचिक, अंगिक क्रिया प्रस्तुत करता है। दूसरे वाक्य के प्रायः शब्द पर एक

विशिष्ट दबाव के कारण शारीरिक क्रियाशीलता की उछेना का बोध भी होता है। पूर्ण सम्भाषण में 'क्यों ?' के विराम के बाद से कथन का सुर ऊँचा होता जाता है जो '... तो दूसरी बात है' के संयोजन पर कम्पन के साथ नीचे आता हुआ उछेना मय और अभिमान के बिम्ब को पूरा करता है। सुन्दरी के दूसरे सम्भाषण में, वाक्य संयोजन के बीच-बीच में विराम, स्वर-छेती की उछेना और तीखापन, गम्भीर लय से नियमित है। आहत अनुभव करते हुए आवेश का प्रकटीकरण, जो वस्तुतः आन्तरिक मय और स्वाभिमान की रक्षा का है, शारीरिक गतिशीलता द्वारा अपने पक्ष को विशिष्टता से अभिव्यक्त करता है। सुन्दरी की प्रतिक्रिया और उद्घाटित होता व्यक्तित्व कार्य के अनुसरण का एक बिम्ब देता है, जिसके आधार पर हम नाटक के कार्य को आत्मसात करते हैं। यही वह बिम्ब है जो तीसरे अंक में भावक को वह कल्पना करने पर बाध्य करता है कि जब कैशमुंडित नन्द लाट कर आयेगा तो सुन्दरी का आहत सौन्दर्य किसी तीव्र संघर्ष की स्थिति को प्रस्तुत करेगा। सुन्दरी की

कार्यशीलता नन्द के विरोध में होता है और अभिनेता नन्द भी प्रस्तुत सम्भाषण के आधार पर अपने कार्य को पहचानता है । 'हां, मैं कह रहा था कि सम्भव है उतने लोग न भी आएं' उस सत्य को कि लोग नहीं आवेंगे, घुमा-फिरा कर रहा जा रहा है और अभिनेता इस घुमाव को अनुभव कर सके । स्वयं के आरोह-अवरोह में, अंगों की निष्क्रिय क्रियाशीलता में व्यक्त करेगा । 'कह रहा था', 'सम्भव है' 'उतने लोग', 'न भी आएं' जितने लोगों की 'हम आशा' शब्द इसी भाव को प्रकट कर नन्द की सक्रिय स्थिरता को उद्घाटित करते हैं । उसके दूसरे सम्भाषण में भी यही प्रयास है, कि वह सुन्दरी को आहत किये बिना सत्य बता सके । विविधा का भाव, जो सत्य कहना भी चाहता है और श्रोता को पीड़ित और व्यथित भी नहीं, भाषा की श्रेष्ठता में उभरता है, जो कि अभिनेता के आंगिक और वाचिक अभिनय को निर्देशित करेगा तथा नाटक के कार्य को विकास का सूत्र भी देगा ।

'अंधा युग' में अश्वत्थामा के सन्दर्भ का सम्पूर्ण सम्भाषण, चाहे वह स्वगत हो क्यों न रहा हो, वाचिक और आंगिक विम्बों में तीव्र नाटकीय क्रियाशीलता को अभिव्यक्त करता है । भाषा संयोजन में निहित संगीत वैशिष्ट्य इतना प्रभावोत्पादक है कि पाठक भी पात्रों की मानसिक और शारीरिक गतिशीलता को अनुभव करता है । यहां धर्मवीर भारती ने विरोध में सशक्त तथा प्रभावशाली क्रिया रंगों को उभारा है ।

अश्वत्थामा : मिल गया !

मिल गया !

मातुल मुझे मिल गया

.....

कृपाचार्य : क्या मिल गया वस्तु ?

अश्वत्थामा : मातुल !

सत्य मिल गया

बकीर अश्वत्थामा को :

कृत वर्मा : यह घायल कटा पंख

अश्वत्थामा : जैसे दुर्गिष्ठर का जई सत्य

घायल और कटा हुआ !

कृपाचार्य : कहां जा रहे हो तुम !

अश्वत्थामा : पाण्डव शिविर की ओर

नींद में निहत्थे, जनेत

पड़े होंगे सारे

विजयी पाण्डवगण !

(अपना कम्बुबन्ध कसता है)

कृपाचार्य : जमी ?

अश्वत्थामा : बिलकुल जमी

.....

कृतवर्मा : यह सेनापति का आदेश है ?

अश्वत्थामा : (बिना सुने) तुमने कहा था

नरो वा कुंजरो वा !

कुंजर की मांति

में केवल पदाधारों से

घुर कंगो घृष्टदुम्न को !

पागल कुंजर

से कुक्करो कमल-गली की मांति

होईगा नहीं उत्तरा को भी

जिसमें गर्भित है

अभिमन्यु-पुत्र

पाण्डव-कुल का मविष्य !

कृपाचार्य : नहीं ! नहीं ! नहीं !

यह मैं नहीं होने दूंगा !

अश्वत्थामा : होकर रहेगा यह !

साथ नहीं दौंगे तो

जैसे मैं जाऊंगा

जाऊंगा

जाऊंगा !

अश्वत्थामा की क्रियाशीलता को तनाव का एक स्थिति से उग्र, प्रवण्ड और दृढ़ निश्चयात्मक घोषणा में विकसित होते हम सुनते और देखते हैं । नानस्ति पांडा और द्विविधा की स्थिति प्रत्यक्ष निर्णय में बदलती है तो कथन का धामा सुर और शरीर का स्थिर अव्ययित संवादन ऊंचे, तांसे सुर तथा पूर्ण शरीर की मांसपेशियों के तनाव और उनका उत्पन्नता में बदलता है । 'मिल गया !' 'मातुल !' 'सत्य मिल गया' के विस्मयादि बोधक चिन्ह तथा तीसरे वाक्य में चिन्हहीनता तथा अन्त में 'होकर रहेगा यह !' के संयोजन की दृढ़ घोषणा, प्रारम्भिक शब्दों से ध्वनित उत्साह के विरोध में प्रतिशोध के भाव की ग्राह्य बनाती है । प्रारम्भ के सम्भाषण का संयोजन : छोटे वाक्य, उनका ठहराव और विशेषण रूप में प्रयोग, 'सत्य मिल गया' का नाटकीय उद्घाटन : 'नांद में निहत्य, जैत पड़े होंगे सारे विजयी पाण्डवगण' सब मिलाकर, अश्वत्थामा द्वारा अपने आन्तरिक संघर्ष की वाह्य परिणति के रूप का निर्णय लेने अर्थात् उसके चिन्तन तथा कार्य को अभिव्यक्त करता है । इसी कारण भाषा के अनुक्रम स्वर-शैली तथा उसकी शारीरिक अभिव्यक्ति में एक प्रकार का मध्य स्तर होगा । 'बिल्कुल जमी' एक विस्फोटक स्थल है, जो स्वर-शैली तथा शारीरिक अभिव्यक्ति में तीव्रता लेता है । कृतकर्मी की बात को बिना सुने अश्वत्थामा का अपनी क्रियाशीलता को वाक्मि रूप में दोहराना अभिनेता अश्वत्थामा तथा भावक को उसके आन्तरिक भाव को ग्रहण करने की शक्ति देता है । 'होकर रहेगा यह ! साथ क नहीं दोगे तो ऊँठे में जाऊंगा, जाऊंगा ।' में वह अपनी दृढ़ता बलात्मक स्वराघात तथा शारीरिक दृढ़ता में दिखायेगा । प्रथम 'जाऊंगा' दृढ़ता, दूसरा 'जाऊंगा' प्रतिशोध, तीसरा 'जाऊंगा' जमी इसी वक्त के हाव-भाव का एक बिम्ब देता है । 'मिल गया !' से सुर का बढ़ाव बढ़ते-बढ़ते 'जाऊंगा' में चरम पर पहुंचता है, उसी तरह प्रारम्भिक 'मिल गया' के उत्साह से प्रारम्भ हुई शारीरिक क्रियाशीलता 'जाऊंगा' तक आते-आते प्रवण्ड, उग्र, तथा आवेशपूर्ण भाव से संवाहित होती है और अन्तिम 'जाऊंगा' में शीघ्रातिशीघ्र प्रस्थान, बहुत सम्भव है कोई अभिनेता उसे प्रस्थान करते हुए ही बोले, जो क्रिया तीव्र होती है, जिससे जागे की घटनाओं और कार्य-व्यापार की व्यंजना होती है ।

अवस्थामा ही बुझि यहाँ पूर्ण कार्य का वहन और दिशा-निर्देश करता है, इसलिए हमारी रुचि उसी पर केन्द्रित रहती है, कृपाचार्य और कृतवर्मा उसके कार्य द्वारा अभिव्यक्त नाटकीय कार्य में उत्प्रेरक, किन्तु महत्त्वपूर्ण, का काम करते हैं। उनके छोटे वाक्य अवस्थामा के विरोध में खिलाना, शंका, तथा घृणित कार्य के प्रति विरोध वाकिक तथा आंगिक बिम्बों में अभिव्यक्त करेंगे। कृपाचार्य का, अवस्थामा का निर्णय सुनकर, 'नहीं ! नहीं ! नहीं ! यह मैं नहीं होने दूंगा।' कथन उसके भाव को स्पष्ट करेगा। अभिनेता अवस्थामा अपना प्रतिक्रिया को उन तक सम्प्रेषित करने में जिस हाव-भाव से कार्य करेगा, उसमें तत्काल ही उनके हाव-भाव की स्थिति भी स्पष्ट हो उठेगी।

इन उद्धरणों में सम्भाषण के माध्यम से पात्रों की क्रियाशीलता तथा उस क्रियाशीलता से पूर्ण नाटक के विकास की दिशा का ज्ञान होता है तथा अभिनेता पंक्तियों को पढ़कर उसके अन्तर्निहित भाव को पूर्णतः अवधारण कर उसे पूर्ण शारीरिक क्रिया सूर के आरोह-अवरोह और उसके अनुरूप संसंचालन, में अभिव्यक्त करता है।

इसका तात्पर्य यह नहीं कि पात्र हाथ-पांव ही चलाये तो गति का बोध होगा, गति रंगभाषण का अन्तर्निहित तत्त्व है, प्रवाह या चिन्तन का ऐसा क्रमिक विकास है जो पात्र की एक पूर्ण मनःस्थिति का क्रमशः उद्घाटन कर सके या एक पूर्ण स्थिति का क्रमशः निर्माण कर सके। 'बाबाद का एक दिन' की मरिछा जब यह कहती है कि 'उनके सम्बन्ध में कुछ मत कहो मां, कुछ मत कहो..' तो मावक के सामने उसकी एक पूर्ण मनःस्थिति का चित्र प्रकट होता है, जो मावक के मान-पटल पर अंकित उसके चित्र को अपनी अर्थवत्ता से संवरित करता है, जैसे कोई चलचित्र प्रस्तुत किया जा रहा है। मनोव्यथा और फिर भी आस्था, बीता उसका अतीत और आगत की कल्पना एक साथ इस सम्भाषण में केन्द्रित हो जाती है, तथ्य सजीव

बन जाते हैं, देखा जाये तो यही रंगभाषण की गति है। परम्परा से अलग हटकर लिखे जाने वाले नाटकों में भाषा की गति भिन्न रूप लेती है। वहाँ गति के अन्तर्निहित अनुभव हैं और प्रत्यक्षतः भाषा उस अनुभव पर दबाव डालकर नाटकीय क्रियाशीलता का उद्घाटन करती है। 'तीन अपाहिज' में :

भाषा द्वारा अभिव्यक्त होकर भावक की रुचि को केंद्रित करते हैं । नाटक के सभी तथ्यों का उद्घाटन कर रंगभाषण अपने प्राथमिक कार्य को सम्पन्न करता है ।

नाटक का सम्प्रेषण / नाटक की अभिव्यक्ति के साथ ही एक श्रेष्ठ नाटक का काव्यात्मक रंगभाषण नाटक के अन्तर्निहित अर्थों का सम्प्रेषण करता है ।

अन्तर्निहित अर्थ से तात्पर्य उन विशिष्ट विचारों, मनोभावनाओं और कल्पना विम्बों से है जो पात्रों के पारस्परिक व्यवहार और सम्भाषण को नियमित करते हुए भी उनके पारस्परिक व्यवहार और सम्भाषण में लुप्त रहते हैं । तात्पर्य जब हम दो पात्रों को परस्पर सम्भाषण में संलग्न देखते हैं, तो हम दोनों के कथन और व्यवहार की सुझता से सुनते और देखते हैं, किन्तु उससे जो ग्रहण करते हैं वह किसी तथ्य मात्र के प्रस्तुतीकरण से बहुत परे की चीज़ है । वह दो व्यक्त अर्थों के बीच निहित एक तीसरा अर्थ है, जिसे भावक दो पात्रों के परोक्ष सम्भाषण की संगीतात्मक स्वर-संगति के रूप में ग्रहण करता है, या जब एक पात्र को एक स्थिति में, जितना वह जानता है उससे अधिक उस स्थिति में कहते हुए सुनता है, जिसे वह प्रभावित करेगा, तो भावक के निकट एक विशिष्ट अर्थ व्यंजित हो जाता है । नाटक में अन्तर्निहित ये अर्थ वस्तुतः नाटककार का प्रेषण है, परोक्ष रूप से वह स्वयं नाटक का एक पात्र है और अपने सम्भाषण को प्रत्यक्षतः न कहकर व्यंजना के स्तर पर उसका अनुभव कराता है । इस तरह अन्तर्निहित अर्थों का सम्प्रेषण नाटकीय व्यंग्य के रूप में होता है ।

व्यंग्य और रंगभाषण पृथक्करणयोग्य नहीं है, क्योंकि दोनों का मूल नाटककार की काव्यात्मक परिवर्तना में रहता है । सम्प्रेषण के स्तर पर भावक सतर्कता से नाटक के विकास का अनुसरण उसकी सौज करते हुए करता है, किन्हीं संकेतों का अर्थ निर्णय करता है, पात्रों के कार्य के तल में देखता है तथा दो पंक्तियों के मध्य के सूक्ष्म शब्दों को सुनता है, जिससे नाटक के सूक्ष्म अर्थ निर्णय, विचार या संवेदना को वह ग्रहण कर सके, अनुभव कर सके ।

नाटक में अन्तर्निहित अर्थ के सम्प्रेषण में नाटककार के सभी साधन, साहित्यिक शब्दों से गति और निश्चलता के साहित्यिक प्रभाव तक, अंगभूत रूप में व्यवहृत होते हैं जो कि प्रदर्शन में अविभाज्य हैं । यं साधारणतया वाचिक और आंगिक अभिनय की सकता

या विरंगति एक ही बिम्ब का दोहरा विस्तार प्रस्तुत करते हैं :

इसी तरह

इसी तरह

मेरे मुँह पे जाकर दबोचेंगे

वह गला युधिष्ठिर का

(अंधा युग)

संजय का गला दबाते हुए अश्वत्थामा का यह कथन एक ही विचार के दो विस्तार हैं । व्याख्यात्मक शब्द उसकी क्रिया को स्पष्ट करते हैं, परिणामतः दोनों विस्तार एक कार्य को प्रस्तुत करते हैं, किन्तु यहाँ :

कल्लू : (फाँक कर उठना बन्द करता है ।) उठकर ।

सल्लू : ओ, उठकर ! (जोर आराम से बैठ जाता है ।)

गल्लू : (छेदते हुए) कहाँ ?

कार्य और उसका शाब्दिक विवरण के दो विरोधी चित्र देते हैं । कल्लू, सल्लू, गल्लू जो कहते हैं करते नहीं, विवरण और कार्य की विरंगति से हम नितान्त भिन्न अर्थ पात्रों का आलस्य या प अपाहिणत्व, ग्रहण करते हैं ।

वाक्य उपकरणों यथा प्रकाश और संगीत का प्रयोग : 'जाये अबूरे' के अन्त में 'उन दोनों के आगे बढ़ने के साथ संगीत अधिक स्पष्ट और अवेरा अधिक गहरा होता जाता है' नाटक के सूक्ष्म अर्थों को सम्प्रेषित करता है ।

जीवन्त उपकरणों का प्रयोग : 'ताबे के कीड़े' में आउन्सर का फुनफुने को बजाना या बजाने पर भी उसकी आवाज़ का न निकलना, व्यंजित संवेदना को तीव्र करता है :

तथा किसी एक नाटकीय स्थिति में पात्रों का व्यवहार और उनकी स्थिति, 'एक और दिन' में मौजन-कथा की मेज पर सभी पात्रों का होना और उनका व्यवहार नाटक के निहित विचार की सूक्ष्म अभिव्यक्ति है, भी नाटक के अर्थों को सम्प्रेषित करते हैं, किन्तु मुख्यतः है रंगमंचीय अर्थों का सम्प्रेषण रंगमंच पर हो रहे कार्य तथा भावक के मस्तिष्क में हो रहे कार्य की पहचान से होता है । रंगमंच पर जब दो पात्र संभाषण करते हुए किसी तथ्य का उद्घाटन करते हैं, तो भावक एक कुशल दृष्टा की भाँति उस

लुप्त अर्थ को ग्रहण करता है, जिसे उसकी अपेक्षा कोई नहीं जान पाता । रंगभाषण भावक को तीसरी आंख देता है, जिस कारण उसकी दृष्टि पात्रों को सुनते और देखते हुए बीच में घंसेती चली जाती है; और ग्रहण किये ज्ञान को रहस्य की भांति छिपाये भावक नाटकीय विकास में अपनी रुचि को विशिष्ट दबाव से केन्द्रित रखता है । ज्ञान की शक्ति के कारण भावक रंगमंच के कार्य से कुछ आगे चलता है । रंगमंच पर जो हो रहा है वह 'जागे क्या हो सकता है' के रूप में उसका मस्तिष्क कार्य करते हुए एक नये अर्थ का निर्माण करता है और पहले बिम्ब को परिणति नाटकीय व्यंग्य के रूप में अर्थों को विशिष्टता दे जाता है । उदाहरणार्थ 'जंघा युग' में प्रथम अंक में याचक के सम्भाषण " मैं तो हूँ फूटा मविष्य मात्र..." तथा गांधारी के कथन 'होगी, अवश्य होगी जय' के प्रभाव सूत्र में हम अन्य अर्थ को ग्रहण करते हैं कि दुर्योधन पराजित होगा, इस कल्पना के कारण तीसरे अंक का घोषणा :

“ प्रहरी १ : संजय यह समाचार लाए हैं

विदुर : (आश्चर्य से) क्या ?

युयुत्सु :

प्रहरी १ : दण्ड युद्ध में...

राजा ...

दुर्योधन...

... पराजित हुए । ”

में हमारी रुचि पात्रों के कार्य का अनुसरण नहीं करती, पर इसके परिणाम को जानने के लिए सतर्क होती है । दुर्योधन की पराजय के समाचार पर भावक अपने प्रभाव को घनीभूत रूप में अनुभव करता है, किन्तु उसकी प्रतिक्रिया घटना के प्रति नहीं है, पर मस्तिष्क के कल्पना बिम्ब के प्रति है कि 'यह तो माझूस हो या ऐसा होगा' और तब प्रहरी के सम्भाषण को सुनते और देखते हुए 'जागे क्या होता है' के अन्तर्निहित अर्थ को लीज भावक करता है ।

रंगभाषण द्वारा व्यंग्य रूप में ग्रहण किए गए ये अर्थ अस्थिर और चंचल रूप में पूर्ण नाटक के सम्प्रेषण के साधन के रूप में रंगभाषण में निरन्तर अन्तर्निहित रहते हैं, क्योंकि एक अर्थ बिम्ब या व्यंग्य का एक प्रभाव तक तक अव्युरा रहता है, जब

तक कि पूर्ण नाटक सम्पन्न नहीं हो जाता है । किन्तु व्यंग्य की सम्भाषण का अलंकार नहीं कहा जा सकता पर यह पूर्ण नाटक की विरोधी और विरुद्धियों के मध्य से देखने की दृष्टि है । स्तयान के शब्दों में यह वह प्रक्रिया है जो भाषण तथा कार्य में व्याप्त हो जाती है और जिसकी संवेदनाय चुपन तब होती है जब कि किसी प्रभाव-सूत्र का संयोजन या स्वर-शैली तथा हाव-भाव का सूक्ष्मविस्तार तक प्रस्तुत होता है । इस प्रकार नाटक वहीं अर्थ देता है जो कि इस प्रकार पात्रों को ग्राह्य कराये जाते हैं । षष्ठ परिच्छेद या हप्त परिच्छेद में उद्धृत किता में प्रभावसूत्र या अंश को लें तो अनुभव होगा कि दो पात्रों के सम्भाषण के मध्य एक व्यंग्यात्मक काण रहता है, जिसे ग्रहण करना भावक की क्षमता पर भी निर्भर करता है । 'कोणार्क' में राजीव द्वारा धर्मपद का परिचय जिस पूर्व सम्भाषण द्वारा निर्मित अर्थों की पृष्ठभूमि में किया जाता है उस सम्पूर्ण कार्य के संयोजन में व्यंग्य धर्मपद के आगमन पर केन्द्रित होता है और सम्भाषण के मध्य एक गोण अर्थ भावक के मस्तिष्क में एक रूप लेता है कि 'धर्मपद विद्रोही होकर उग्र प्रकृति का व्यवित होगा' और इस तरह उसके आगमन से पूर्व ही उसके कार्य की अनुप्राप्ति 'विलंब' कर जाती है । 'जाषाढ़ का एक दिन' के निम्न प्रभाव सूत्र में यह व्यंग्य अत्यन्त सूक्ष्म और जटिल रूप में सम्प्रेषित होता है ५

कालिदास : इसका अर्थ है तुमसे विदा लूं ?

(मल्लिका जैसे सहसा चिहुंक उठती है ।)

मल्लिका : नहीं । विदा तुम्हें नहीं दूंगी । जा रहे हो इसलिये केवल प्रार्थना करूंगी कि तुम्हारा पथ प्रशस्त हो ।

(उसके हाथ जोड़ देती है ।)

जाओ ।

यहां हम कालिदास और मल्लिका के कथन पर सम्भवतः उतना ध्यान न दें जितना कि उससे व्यंजित होते अर्थ पर । कालिदास का कथन एक प्रभाव है और मल्लिका का कथन दूसरा प्रभाव । 'विदा लूं' के अर्थ में नाटक के विषय का एक सूत्र मिलता है, 'कालिदास का प्रस्थान और 'जाओ' के अर्थ में दूसरा सूत्र उनकी परस्पर आस्था और विश्वास का मिलता है । इन प्रभावों के समन्वय पर व्यंग्य

१. जे. एल. स्तयान : 'द रिलमेंट्स आफ़ ड्रामा'

रूप में उनके त्रासद भविष्य का, उनके जीवन की विडम्बना का एक जहाँ हम ग्रहण कर लेते हैं, जिसके आधार पर पूर्ण नाटकीय जहाँ का सम्प्रेषण घनीभूत रूप में होता है।

नई परम्परा के नाटकों में आन्तरिक जहाँ का सम्प्रेषण भिन्न रूप में व्यक्तता से होता है। प्रायः नाटकों के प्रारम्भ में नाटककार नाटक की संवेदना का एक मुख्य सूत्र देता है, जो कि भावक के मस्तिष्क में, अन्तर्निहित विचार को, पृष्ठभूमि सा प्रभाव डालता है। 'ताबे के कोड़े' में :

अनाउन्सर : (हाथ के फुनफुने को हिलाकर) अकेले और बेसरोसामान
हन हस संसार में आर ।

(खीन के पोछे से कुछ गम्भीर मर्दानी आवाजें)

कौन कौन यहाँ सदा अकेला नहीं रहा ?

किस किस ने अपने पड़ोसी का चेहरा पहचाना ?

.....

अनाउन्सर : हम सवाल उठाते हैं

प्रस्तुति की सरलता में भावक को प्रतिक्रिया सुद्ध, जटिल और संवेदनशील हो जाता है । जिसका कारण नाटककार द्वारा अपने सम्भाषण में दृश्य तथा वाचिक विस्तार को प्रस्तुति के लिए विशिष्ट शैली को अपनाया है । रंगमंच का विकर्णात्मक कार्य भी नगण्य है, किन्तु नाटक की प्रथम पंक्ति में एक स्थापना और फिर उसके उपक्रम में प्रश्नों का होना नाटक के विषय ब्रह्माण्ड में व्यक्ति की स्थिति क्या है, कौन एक सूत्र देता है, और अन्तर्दृष्टि के आधार पर भावक के मस्तिष्क में मनुष्य जीवन की त्रासदों का एक बिम्ब निर्मित होता है, जो पूर्ण नाटक की संवेदना को ग्राह्य बनाने में सहायक होता है । लक्ष्मीकान्त वर्मा के 'अपना-अपना जुता' का यह प्रभाव सूत्र है :

तमबा वाला : (निराशा का स्वर) यह जिन्दगी पैमाने

थैली वाला : (व्यंग्य का स्वर) हम सब बैठे हुए पैमाने

शराबी : (व्यंग्य) बिकते हुए पैमाने

शैली वाला : (व्यंग्य) यह उड़ती हुई फस्तियां

शराबी : (निराशा का स्वर) अधियारी तस्तियां

थैली वाला : (व्यंग्य) हर जगह तस्वीरें, कैलण्डर, पोस्टर

शराबी : (व्यंग्य) माँसा खेलते नगे शिव पार्वती
 तमचावाला : (व्यंग्य) शराबी राधा औरें पटवाता
 शराबी : हिलते हुए जंगम
 थैलीवाला : रगड़ते हुए जंग
 तमचावाला : बहता हुआ सौन्दर्य
 थैलीवाला : बन्द लिबास तंग
 शराबी : चटखते कल्ले-कल्ले फौलाद
 तमचावाला : रिसता मिट्टी
 थैलीवाला : फैलता जंग
 समवेत : जंग
 जंग
 जंग

देखा जाय तो सम्भाषण की विरौपहीनता ज्ञान्तरिक विभंगति को प्रस्तुत करता है। यहाँ सभी कथन एक-दूसरे को पोषित करते हैं। और शक्ति देते हैं, किन्तु ~~सम्भाषण~~ भावक की कल्पना-शक्ति अस्त-व्यस्त हो जाती है, और वह विमुढ़ सा होकर इन कथनों के अर्थों को जोड़ता है, क्योंकि अलग-अलग रूप में देखने पर रंग-भाषण द्वारा निर्मित अर्थ भावक के अर्थ से, हो सकता है, तार्किक संगति नहीं रख पाये। ये पात्र जो कह रहे हैं, वास्तव में वह एक चिन्तन के अनेक पदार्थों को व्यवस्त करता है। रंगमंचीय व्यापार और अपने मस्तिष्क के अर्थ-विम्ब के मध्य के अन्तराल को भरने के लिए भावक जब पूर्ण प्रभाव सूत्र को एक अनुभव की जटिलता से जोड़ता है, तो बहुमुखी युद्ध में, संघर्ष में जिन्दगी की अर्थहीनता का बोध होता है। या यह कि जिन्दगी की सार्थकता पर शंका की स्थिति फैलते हुए जंग में बदल जाती है।

इन नाटकों की प्रस्तुति और रंगभाषण में कोई जटिलता नहीं है किन्तु भावक की प्रतिक्रिया संवेदनशील और सुदम हो जाती है, क्योंकि इनमें व्यंग्यों का सम्मिश्रण है। प्रेक्षक की प्रतिक्रिया की जटिलता नाटककार द्वारा अपने सम्भाषण के दृश्य या वाचिक कल्पनाओं के विवरण के संयोजन का शैली के कारण है।

नाटक की
संरचना

जब हम नाटक में अन्तर्निहित लुप्त अर्थों का खोज करते हैं तो यह खोज नाटक के समापन तक निरन्तर जारी रहता है, क्योंकि नाटकाय अर्थों के सम्प्रेषण द्वारा निर्मित प्रभाव निरन्तर गतिमान रहते हैं। अन्तर्निहित अर्थों को खोज करते हुए पाठक और अभिनेता इस बात का भाग सँवैदाण करता है कि साधारण बोलचाल के शब्द विशिष्ट अर्थों हो जाते हैं, अर्थात् पात्रों में विशिष्ट चिन्तन की कड़ियाँ और प्रभावों के निर्माण के संरचनात्मक तत्व दिया है। सम्प्रेषण में निहित ये कड़ियाँ और तत्व भावक तथा अभिनेता के पूर्ण कार्य और चिन्तन के निर्देशक हैं, जिन्हें स्तानलावस्की ने नाटक के 'उप विषय' (Subtext) माना। उसके अनुसार उपविषय एक नाटक या एक दृश्य के अन्दर असंख्य, विभिन्न रूपों का जाल है जो कि 'मायावी यदि' (magic if) का गया परिस्थितियों, कल्पना के जैक प्रकार के बिम्बों, अन्तरिक्ष गतिशीलता, आकर्षण बिन्दुओं, साधारण या महान् सत्य और उनमें विश्वास, स्पान्तर और समन्वय तथा ऐसे ही अन्य तत्वों से गुम्फित है। यह ऐसा उपविषय है जो कि हमें उन शब्दों को कहने को बाध्य करता है, जिन्हें हम करते हैं^१। एक अन्य स्थल पर वह कहता है कि नाटक का पूर्ण विषय उपविषय यात्मक कल्पना-बिम्बों से सम्पृक्त है, जो एक गतिमान चलचित्र की भांति अन्तर्दृष्टि के केनवैस पर निरन्तर रहकर हमें रंगमंच पर बोलने और कार्य करने के लिए निर्देशित करता है^२। स्तानलावस्की की परिभाषा के अनुसार रंगभाषण की संरचनात्मक शक्ति एक प्रकार से अनुपस्थित नाटककार को जगह पर उपस्थित रहकर संवाद विशेष को अनुभव और चिन्तन करने बोलने और करने, प्रयोग और व्यवहार का निर्देश देता है। रंगभाषण को इसी संरचनात्मक शक्ति की पहचान कर स्तानान ने नाटक को शब्दों की कला नहीं पर उनके व्यवहार की कला माना और कहा कि नाटक एक जाल (web) की भांति

१ स्तानलावस्की : बिल्डिंग्स द कैरिक्ट , पृ० ११३

२ " : " पृ० १२४

एक क्षण बोलने का होता है तो दूसरा क्षण मौन का, एक क्षण यदि शारीरिक गति का बोधक है तो दूसरा क्षण हाव भाव का, एक क्षण परिवर्तन का बोधक है तो दूसरा क्षण विरोध का, एक-क-म-आर एक क्षण सुर के बढ़ाव का है तो दूसरा क्षण निश्चय ही उतार का ; इन क्षणों में नाटकीय सक्रियता भावक के मस्तिष्क में अन्तर्निष्ठ होती है, क्योंकि इन क्षणों में वह नाटकीय विशिष्टता को अन्तर्निहित देखता है, और उसे अपना कामता के अनुसार ग्रहण करने का प्रयास करता है । रंगभाषण की इस विशिष्टता के कारण ही एक नाटक में के दो प्रदर्शन या एक नाटक के दो विश्लेषण एक जैसे नहीं हो सकते । कमलेश्वर जब 'शुतुरमुर्ग' की दो प्रस्तुतियों की दो जर्णों से जोड़े हैं, सत्यदेव दुबे और ई०वत्काजी 'आषाढ का एक दिन' की प्रस्तुति में दो भिन्न संवेदनाओं पर दबाव देते हैं 'अधातु' का प्रदर्शन फिरोज़शाह कोटला की ऐतिहासिक दावार के सामने मुक्ताकाश में प्रस्तुत होने पर एक जर्ण देता है और इलाहाबाद के पैलेस थियटर में प्रदर्शित होने पर दूसरा जर्ण, तो निःसन्देह ऐसा माध्यम में निहित बिम्बों को ग्रहण करने का कामता के कारण होता है ।

नाटक पढ़ते हुए रंगभाषण में निहित रंग, सुर गति, लय आदि उमरने लगते हैं और पाठक के मन में नाटक का एक झेज या बिम्ब अंकित हो जाता है । अधिक से अधिक बिम्बों का निर्माण, फ्रेग ने अपनी पुस्तक 'ऑन आर्ट ऑफ़ द थियटर' में बताया कि नाटककार के निर्देश न रहने पर सम्भव होता है, क्योंकि उसके अनुसार पाठक के मन में बनते नये बिम्ब इन निर्देशों के कारण नष्ट हो जाते हैं^१ । इन आधारों पर

कहना जा सकता है कि रंगभाषण में संरचनात्मक शक्ति होती है, जिसकी अनुप्राप्ति हमें माध्यम के कुछ विशिष्ट गुणों के कारण होती है, जो रंगभाषण में संतुलित प्रयोग की अपेक्षा रखते हैं ।

कः विरोध

खः विराम या मौन

गः स्वर शैली

१ एडवर्ड गाःडन फ्रेग : 'ऑन आर्ट ऑफ़ द थियटर' , पृ० १५३-१५४

घ : हाव भाव

ह० : गति

विरोध रंगभाषण में कोई भी दो सम्भाषण एक जैसे नहीं होते हैं । पूर्ण नाटक का अस्तित्व ही विरोधों के सांगजाल में है । हो सकता है कहीं यह विरोध अगोचर हो, पर दो संवादों में विरोध को एक आन्तरिक स्थिति होती है, जिनको हम अनुभव करते हैं, पढ़ते हुए भी और रंगमंच पर तो निःसंदेह उनकी अनुप्राति तीव्र हो उठती है । क्योंकि एक पात्र को सुनते हुए दूसरे पात्र की प्रतिक्रिया द्वारा हम उसके कथन को सम्पुष्ट करते हैं । मल्लिका और जम्बिका के उ मध्य 'भावना में भावना का वरण' को लेकर जो विरोध है, वह उनके सम्भाषण में निहित विरोध से प्रकट होता है । मल्लिका के कथन का 'पवित्र है, कोमल है, अनश्वर है ... ।' रूप है । यहां प्रत्येक मुख्य शब्द के बाद 'है' शब्द के प्रयोग से पूर्ण वाक्य में विशिष्टता आती है । क्योंकि मुख्य शब्द को जो बल मिलता है वह 'है' के प्रयोग में अन्तर्निष्ठ होता है तथा वाक्य को अधुरेपन का चिन्ह देकर एक साधारण विराम चिन्ह से समाप्त करना एक कथन के अर्थों का गम्भीरता और महत्ता को पोषित करता है । किन्तु दूसरा वाक्य जो जम्बिका का कथन है 'पवित्र, कोमल और अनश्वर !' न तो 'है' के प्रयोग से पुष्ट है न ही वहां वाक्य के अधुरेपन का संकेत है । इस कारण यहां किसी ठहराव का अनुभव न होकर तीव्रता

१ जे० ल० स्तयान ने अपनी पुस्तक 'द इम्पर्टन्ट इवन्सपीअरिअन्स' में अव्यय तत्त्वों में 'टैम्पो', 'साउंड्स', 'टोनस', 'सांग', 'स्पीच', 'कैरिकट', 'नैरेटिव' को रखा और आवाज (वॉइस) में भिन्नता लाने के 'फाइक' 'पीस', 'प्रेश', 'पेस', 'पावर' 'पिच', 'पॉज' या 'फाइक' स्वर : 'स्ट्रेस', 'स्पीड', 'स्ट्रेन्थ' 'सांग', 'साइलेंस' की महत्वपूर्ण तत्त्व माना, स्तानलावस्की ने 'विलडिंग द कैरिकट' में विशेष महत्व विराम (पॉज) स्वर-शैली (इन्टोनेशन) तथा हावभाव (जेस्-चै), को दिया, इसी तरह अन्य विद्वानों पीकोफ, क्लीन्थ बुक्स, कैग आदि ने भी किसी-न-किसी रूप में रंगभाषण को इन्हीं गुणों के कारण रचनात्मक माना है । उस सारे विस्तार को उपरोक्त पांच आयामों में देखा गया है ।

का अनुभव होता है, और पूर्ण वाक्य के विम्ब निर्माण को विशिष्ट सहायता मिलता है। वाक्य के अन्त के विस्मयादिबोधक चिन्ह से, जो वाक्य की ताव्रता और व्यंग्य की अनुमति देता है। मल्लिका के विरोध को मस्तिष्क में रसकर अम्बिका के कथन को विशिष्टता प्रोषित हो जाता है या इसके विपरीत, मल्लिका के कथन में अम्बिका के विरोध का कल्पना हो जाता है।

बहुत बार ऐसा भी होता है कि वाक्य संयोजन एक सा होने पर दो पात्रों द्वारा उनका प्रयोग दो भिन्न अर्थ देते हैं। बाह्य स्वरूपता में आन्तरिक विरोध से पुष्ट होने पर अर्थ अधिक सूक्ष्म रूप से व्याप्त हो जाते हैं और अभिनेता को संरचनात्मकता की पूरी छूट मिलती है। 'जवा युग' का प्रहरी एक 'लेकिन रक्षणाय कुछ भी नहीं था', 'कहता है और प्रहरी दो 'रक्षणाय कुछ भी नहीं था' कहता है। पहले वाक्य में 'लेकिन' शब्द अतिरिक्त है, शेष पूर्ण वाक्य एक से है। किन्तु दोनों के पूर्ण संवाद का अनुसरण करें तो पहले वाक्य का 'रक्षणाय' शब्द साधारण सुरक्षा के अर्थ को प्रोषित करता है, किन्तु दूसरे वाक्य का 'रक्षणाय' शब्द व्यंग्य का प्रोत्साहक हो जाता है। क्योंकि पूर्ण संवाद में दोनों वाक्यों की स्थिति भिन्न है। पहला प्रहरी उक्त उसका प्रयोग अपने पूर्ण सम्भाषण के अन्त में करता है जिसमें उसकी आन्तरिक उदासी फलकती है और दूसरा प्रहरी इस कथन का प्रयोग अपने सम्भाषण के प्रारम्भ में करता है, जिससे उसके अन्दर की विवृण्णता उभरती है। (ध्यातव्य है कि प्रथम उद्धरण में दोनों वाक्य पूर्ण संवाद के अन्त में जाते हैं)।

कभी-कभी व्यंग्य की अनुमति को तीखा करने के उद्देश्य से एक ही वाक्य में शब्दों के तीखे विरोध की कल्पना नाटककार करता है। उदाहरण स्वरूप अपना-अपना जुता नाटक का यह वाक्य है--'इतनी ज्यादा रोशनी को भी अंधेरा कहता है।' इसके वाक्य के आगे पीछे और कोई वाक्य नहीं है, पर अपनी सशक्तता में एक पूर्ण अनुभव का एक संश्लिष्ट सूत्र यह देता है। वाक्य में एक शब्द 'रोशनी' है दूसरा 'अंधेरा' और एक विशेषण है 'ज्यादा'। तीनों शब्दों का पारस्परिक विरोध समन्वयात्मक रूप में एक पूर्ण अनुभव देता है, और निःसन्देह बिना किसी अन्य सहायक निर्देश के यह एक वाक्य पूर्ण नाटक की संवेदना की भावक क्षमता के आधार पर संरचनात्मक सूत्र देता है।

विराम या मौन

रंगभाषण के इस गुण को कुशल अभिनेताओं, निर्देशकों तथा नाट्यविदों ने विशेष महत्वपूर्ण माना। क्योंकि सम्भाषण के मध्य में मौन होना सुबधुरत फुल में संगंध का होना है। सम्भाषण में मौन या विराम सम्प्रेषित अर्थों को भावक के मन में रोषित करता है, अन्तर्निहित अर्थों को संचनात्मक स्तर पर ग्रहण करने का गुप्त सकेत देता है। सम्भाषण में विराम के महत्व को फ़रनाल्ड के शब्दों में इस प्रकार कहा जा सकता है : 'एक प्रभाव के प्रति प्रेक्षक पूर्णतया प्रक्रिया कर सके, इसके लिये उसे समय मिलना चाहिए, जिससे कि वह उस पूर्ण प्रभाव पर विचार कर सके। व्यवहार में इसका तात्पर्य है कि कोई भी पंक्ति जो कि एक विशिष्ट प्रभाव डालना चाहती है, और जो कि नाटकीय महत्त्व के कारण विशिष्ट दबाव की अपेक्षा करती है को नाटकीय विराम का अनुसरण करना होगा, जिससे कि वह विशेष-प्रभाव प्रेक्षकों की चेतना में विलय हो जाने का समय पा सके।' इस तरह रंगभाषण में मौन का एक क्षण संचरित आवेगों, विचारों की घनीभूत रूप में भावक के मन में रोषित होने का क्षण है। 'अंधायुग' के प्रथम अंक का अनुसरण करते हुए जब हम इस स्थल पर आते हैं :

गांधारी : महाराज !

मत दोहराये वह

सह नहीं पाऊंगी ।

(सब क्षण भर चुप)

धृतराष्ट्र : आज मुझे भान हुआ ।

मेरी वैयक्तिक सीमाओं के बाहर भी

सत्य हुआ करता है

आज मुझे भान हुआ ।

तो धृतराष्ट्र, विदुर और गांधारी के बीच का पूर्ण सम्भाषण युद्ध को मयंकरता उसकी परिणति की जर्जरता और मनो में घर कर गई त्रासदों का जो बिम्ब देता है, वह इस मौन के क्षण में घनीभूत हो जाता है। सबके संघर्ष को पराकाष्ठा इस मौन में स्थापित हो जाती है, पात्रों के उद्वेग को गहरी और सूक्ष्म अनुभूति रंगमंच पर मौन के इन क्षणों में एक और संवेदना की सुक्ष्मता को सम्प्रेषित करता

है और दूसरी ओर भावनाओं के प्रवाह का शक्ति का बिम्ब मा । ऐसा ही नाटकाय मोन का एक क्षण 'आधे-अधुरे' में तब आता है, जब महेन्द्रनाथ और सावित्रा बिन्ना के प्रश्नों को फेलते हुए निरुपर हो जाते हैं । जिस गति से प्रारम्भ का पूर्ण संभाषण सम्पन्न होता है, उसी प्रत्यावर्तन में एक लम्बा वकफा हमारा संरचनात्मक शक्ति को उगलत करते हुए कौतुहल को बढ़ाता है । साथ ही तत्काल हमारा रुचि जो कि प्रारम्भ के पूर्ण प्रभाव से सूत्र होती है, इस विराम पर वह निकलती है, और अपना महत्वा को स्थापित कर लेती है ।

दो पात्रों के संभाषण में एक पात्र का मोन, सूक्ष्म संरचनात्मक तत्वों को देता है । 'आधाड़ का एक दिन' के उद्घाटन पर वर्षा में मीग कर आई मल्लिका घर बैठो अम्बिका से निरन्तर बात करती जाती है, किन्तु अम्बिका चुप है, उसका चुप्पी हमें क्रियाशील करती है, और उसके दीर्घ मोन में मल्लिका के संवादों के मध्य, निरन्तर काष्पनिक बिम्ब निर्मित होते जाते हैं, जो मल्लिका के इस कथन पर 'क्या हुआ है मा ? तुम ही क्यों रही हो ?' वाक्य वह क्लिष्ट घनाभूत हो उठते हैं । ऐसे सुदृढ और संवेदनीय अनुभव मोन के क्षणों में सुस्तित होकर अनायास पूर्ण नाटक को प्रदीप्त कर जाते हैं ।

स्वर-शैली

बिना स्वर शैली के मोन का महत्त्व कम हो जाता है, क्योंकि उपरोक्त उदाहरणों से अनुभव किया जा सकता है कि किस प्रकार वाक्य संयोजन, बोलने के ढंग का निर्देश करता है । यह भी देखा जा चुका है कि किस प्रकार भावों, विचारों और नाटकीय अर्थों का वहन भाषा करती है । वस्तुतः संभाषण में निहित समस्त अर्थ, विचार बोलने के ढंग को प्रभावित करते हैं । इसी कारण स्तयान मानता है कि 'शब्द जो किसी भी स्तर की भावनाओं का वहन करते हैं बिना सुर के अर्थात् आरोह-अवरोह के बोले जाने पर अपना शक्ति खो देते हैं । सुर आवर्गों की मांति गति में बंचल होते हैं और उनका प्रयोग एक स्वर-लिपि की संगीतबद्ध रूप में गाने के समान होता है । जैसे गाते हुए सुर के आरोह-अवरोह

स्तयान : 'द रं लहर्मेन्दस आफ़ ड्रामा', पृ० ८६

वेग आदि महत्वपूर्ण हो जाते हैं कुछ उसी प्रकार रंगमंचाय भाषण का व्यवहार स्वर प्रक्षेप (स्ट्रेस), धनत्व (पावर), तारत्व (स्पाड), लय (टेम्पो) गति (पेस) आरोह-अवरोह (पिच) जैसे गुणों को अपेक्षा करता है। इन गुणों से जोषित या हान शब्दों में आन्तरिक सम्बन्ध रहना अनिवार्य है। दबाव की मात्रा, स्वराघात की विशेषता का नाटकीय परिप्रेक्ष्य के साथ स्वर संगति का विधान आवश्यक होता है, जिससे वाक्यांश का जीवन या गति दो जा सके। उदाहरण स्वल्प आघात का एक दिन के द्वितीय अंक के अन्त में :

अम्बिका : मल्लिका !

(मल्लिका व्यापारपूर्ण दृष्टि से उसकी ओर देखती है)

मल्लिका : मां !

.....
अम्बिका : अब भी रोती हो ? उसके लिए ? उस व्यक्ति के लिए जिसने ... ?

मल्लिका : उनके सम्बन्ध में कुछ मत कहो मां, कुछ मत कहो... ।
(सिसकती रहती है)

दोनों पात्रों के वाक्यों में ज्यों की जो पुनरावृत्ति हुई है वह एक व्यक्ति के मानसिक संघर्ष की सूक्ष्म, तनावपूर्ण स्थिति को अभिव्यक्त करता है, जो कि स्वर-शैली के रूप का निर्देश भी देता है। इन संवादों में हो सकता है कि कोई अभिनेता कुछ दूसरे आवेग देखे और जिस कारण वह इन वाक्यों को अवैतनिक गम्भीरता से बोलने की अपेक्षा तीव्रता से बोलें, किन्तु अब तक के पूर्ण ज्यों की ग्राह्यता से जो बिम्ब हमारी कल्पना में निर्मित होता है, वह यहाँ मुखरित होना चाहता है। अम्बिका और मल्लिका का पूर्ण व्यवहार कहीं हमें उद्योजित नहीं करता पर गहन रूप से हमारी धेतना को उद्बलित करता है। 'अब भी रोती है ?', 'किसके लिए ?' 'उस व्यक्ति के लिए ...', वाक्य अपनी संक्षिप्तता में अम्बिका का कालिदास पर अविश्वास और मल्लिका की भावना पर अनास्था को पुनराभिव्यक्त करते हैं, और मल्लिका के संवाद में उनके शब्द के प्रयोग पर 'कुछ मत कहो' को दोहराने से उसके पक्ष की सूक्ष्म किन्तु दृढ़ अभिव्यंजना होती है। अन्तर्निहित सूक्ष्म, कोमल किन्तु दृढ़विचार और भावोद्बलन की तीक्ष्णता प्रत्येक व्यक्ति की रचनात्मकता का

संकेत करती है और अन्तर्व्याप्त निर्देश का अनुसरण करने पर अभिनेता प्रेक्षक के बिम्ब को स्थायित्व देता है। भुवनेश्वर, विपिन आदि के नाटकों में सुर के इस प्रकार के सूक्ष्म, शौमल या आवेगात्मक उतार-चढ़ाव को तो नहीं है, पर वहाँ बोलने का लय महत्वपूर्ण हो जाती है। साधारणतया यह माना जाता है कि अर्थों के तनाव को प्रकट करने के लिए सुर की लय को भी तौसा किया जाता है, और स्वर शैली में उन अतिरिक्त आवेगों को वहन करने की शक्ति होता है जो भाषा में निहित रहते हैं। पर वस्तुतः शब्द आवेगात्मक नहीं होते हैं, उनके मूल में एक लय होता है जो निर्मित बिम्बों को सुसंरित करता है। 'तान अप हिज', कल्ल, सल्ल, व गल्ल जब 'चलो', 'चलो क्या?' 'उठकर' जैसे अतिसंक्षिप्त शब्दों को बोलते हैं तो बाह्य साधारणता में आन्तरिक लय है, जो संरचनात्मक तत्वों को पोषित करता है। 'भग्नस्तुप का एक अक्षत स्तम्भ' में :

“पहला स्वर : ये जलकुप तुम्हारे लिए नहीं हैं, ये आम्रवन
ब्राह्मण -कन्याओं के लिए हैं, इन कुलों
पर भूपति और उनकी रक्षिताएं झुलती
हैं, जब बसंत का आगमन होता है...”

जब इस सम्भाषण को हम पढ़ते हैं तो स्वर-शैली का एक साधारण रूप उभरता है पर तत्काल ही उसकी सादगी उसकी विशेषता बन जाती है, क्योंकि नाट्यकार सम्भवतः यह विश्वास कर चलता है कि नाटक का दबाव हो अपने प्रभाव की संरचनात्मक रूप देता है, इस कारण भाषा पर अतिरिक्त दबाव हो सकता है। पूर्ण नाटकीय दबाव को नष्ट कर दे।

इसमें सन्देह नहीं है कि रंगभाषण के व मुख्य, मर्म शब्द या वाक्य रंगमंच पर प्रयुक्त होने पर अर्थों की संरचनात्मक आयात देते हैं। अभिनेताओं का स्वर शैली से हमारे मन में प्रारम्भ से बने बिम्ब या नाटक का कार्य जिस दिशा का संकेत देता है, वह निश्चित और प्रभावोत्पादक रूप लेता है।

हाव-भाव

हाव-भाव स्वर-शैली को पोषित करता है। क्योंकि एक पूर्ण इकाई के रूप में एक सुर व एक हावभाव को भी प्रकट करता है।

मल्लिका का 'मा' कहना स्वर-शैली के जिस रूप को कल्पना देता है, उसके साथ ही वह उसके चेहरे पर आये भावों से भी पोषित होता है। क्योंकि किसी भी

वाक्य की बोलते हुए वक्ता के मस्तिष्क में जिस प्रकार का क्रियाशीलता होगा, वैसा ही स्वर-शैली होगी । इसीलिए समुच्चल सेल्डन को उद्धृत करते हुए कहा जा सकता है कि 'साधारणतया व्यक्ति की आवाज़ की लय उसके शारीरिक तनाव के संवेगों से सम्बद्ध है' ^१ । इसी तरह स्तानलावस्की का यह कथन 'बोलना क्रिया करना है' ^२ । सुझाव है इस बात को पुष्ट करता है, किन्तु जब वह यह कहता है कि रंगमंच पर श्रवण-इन्द्रियों को उतना महत्त्व न देकर चक्षु-इन्द्रियों को महत्त्व देना चाहिए ^३ तो व्यवहार में यह बात उलझने लगती है । पहली बात तो यह है कि हाव-भाव का सीमा क्षेत्र स्वर-शैली के सीमा क्षेत्र के से संवृत्त है, क्योंकि रंगमंच में दूर बैठे प्रेक्षकों के लिए वह अर्थहीन हो जाता है, और दूसरी बात रंगभाषण का वह मौखिक तत्त्व है और अपृथक्करणीय है । स्वर-शैली और हाव-भाव व्यक्ति की एक ही भावना से उद्धृत होते हैं, साथ विकसित होते हैं, और साथही नष्ट हो जाते हैं । 'कोणार्क' में ऐसे हाव-भाव के कारण जो कि नये और संचित व्यंग्यों को स्तंभन से उभारते हैं, क्रियाशीलता को स्फूर्ति मिलती है । ख-के-बाद-ख कौतूहल और नाटकीय व्यंग्यों के सजीव बिम्ब उभरते चले जाते हैं ।

‘चातुर्वेद’ : (रुकता हुआ) हाँ, हाँ । महाराज नरसिंह देव का
जाजा है ।... और मेरी, महादण्ड पाशिक की बाजा
है । (चलते समय सब पर दूर दृष्टि डालते हुए) उत्कल
नरसिंह ... । हुँ ।’

रुकना और चलते हुए हुए दृष्टि डालने के विरोधी हाव भाव चालुचय की उदण्डता, स्वाधी प्रकृति और महाराज नरसिंह के प्रति उसका विश्वासघात उसके इस कथन में हम देखते हैं । हाव-भाव को स्वर-शैली के साथ सम्बद्ध रूप में ग्रहण करने पर नाटकीय व्यंग्य के रूप में एक प्रभाव सूत्र सम्प्रेषित हो जाता है ।

‘बाधे-जबूरे’ में स्त्री जब जगमोहन के साथ चले जाने का निर्णय ले लेती है और दफ़तर से घर लौटकर उसके साथ जाने की तैयारी में अपने शृंगार पर ध्यान देती है तो ठाई पृष्ठों का वह पुर्ण प्रभाव सूत्र विशेषरूप से संक्षिप्त वाक्यों के बीच के विराम में उसके हाव-भाव से निर्देशित है । ये सारे हाव-भाव, जो उसके मनोभाव, ,बान्तरिक मनोमन्थन, अपने पर से वितृष्णा,महेन्द्रनाथ के साथ किया गया इतिहास, इस जीवन की ऊब को व्यंजित करते हैं, पुर्ण प्रभाव में निहित कथों को विशिष्ट

१. सुभाष चन्द्र बोस : व. सुभाषचन्द्र बोस, बंगाल में उद्भूत, प० ६६
२. स्तानलापका : बिलछन्ना व. कैफिट, प० ११३, ११८

२.३ ज्ञानदायको : विलहन्ना व केरिटे . प० २१३. २१८

बनाते हैं, किन्तु यहाँ केवल यह महत्वपूर्ण नहीं है कि वह क्या कर रही है, पर महत्वपूर्ण है कि जो भी कर रही है कैसे कर रही है। पूर्ण प्रभाव सूत्र का एक अंश है :

* व स्त्री :

सौची... सौची ।

[ध्यान सिर के बालों में अटक जाता है। अनमनेपन में लौशन वाली स्त्री सिर पर लगाने लगती है, पर बीच हने में ही ^{हट} रोककर उसे अलग रख देती है। उंगलियों से टटोलकर देखती है कि कहां सफेद बाल ज्यादा नज़र आ रहे हैं। कंधी डूढ़ती है, पर वह मिलती नहीं। उतावली में सभी खाने-दराज़ें देख डालती है। आसिर कंधी वहां तौलिये के नीचे से मिल जाती है।]

: चल्-चल् ... किट् किट्... चल् चल्... किट् किट् !

क्या सौची ?

उसके ये सारे हाव-भाव जो शब्दों के विस्तार हैं भावक को क्रियाशील करते हैं, भिन्न अर्थों को सौज निकालने के लिए इसी कारण हमारी रुचि इसपर केन्द्रित ^{नहीं} होती है कंबने कि वह कंधी करने जा रही है पर केन्द्रित होती है कंधी करने के पूर्ण व्यापार पर।

गति

नाटक के अर्थों का सम्प्रेषण दो या अधिक पात्रों के परस्पर सम्भाषण में निहित व्यंग्य से होता है और ऐसे सम्भाषण की सजीव अभिव्यक्ति तथा संरचनात्मकता दोनों पात्रों की परस्पर स्वर-शैली तथा हाव-भाव के कारण सम्भव होती है। पात्रों की परस्पर क्रिया-प्रतिक्रिया में हाव-भाव अपेक्षाकृत अधिक परिपक्व हो जाते हैं तथा पूर्ण नाटक के कार्य-व्यापार को प्रभावित करते हैं, अतः इन्हें नाटकीय गति के रूप में जाना जा सकता है। यद्यपि हाव-भाव तथा गति से एक पात्र का दूसरे पात्र के प्रति व्यवहार विभाजित नहीं किया जा सकता, क्योंकि यह भी स्वर-शैली तथा हाव-भाव की भांति अपने सन्दर्भ और समय विशेष से प्रविष्ट है तथा स्वर-शैली और हाव-भाव के ही की भांति इसकी उत्पत्ति भी वृत्त विशेष

में निहित विचार और आवेगों से होता है। उसी प्रकार गति भी नाटककार के अर्थों को संरचनात्मक आयाम देता है पर इसमें एक मूलभूत अन्तर है जो शाब्दिक स्तर पर भी अनुभव होता है। गति शब्द निरन्तर विकास का बोध देता है और कई सन्दर्भों में यह कहा भी जा चुका है कि नाटकीय गतिशीलता अन्तर्निहित प्रभावसूत्रों के संचरण और क्रमबद्ध विकास की अनुमति है। रंगमंच में तथ्य अपने-आप में कोई अर्थ नहीं रखते, वे नाटकीय तभी हो पाते हैं, जब अपने साथ वे एक इतिहास और एक मविष्य लेकर चलते हैं। केनिरन्तर परिवर्तनशीलता के नियम से आबद्ध रहते हैं तात्पर्य जिस समय हम एक पूर्ण प्रभाव को सम्भाषण के गुणों के मध्य से ग्रहण कर रहे होते हैं, उस क्षण से ही एक नया प्रभाव निर्मित होना प्रारम्भ होता है। यह पूर्ण व्यापार नाटकीय गति के रूप में देखा जाता है। स्पष्टतया गति में शाब्दिक और वांगिक बिम्ब निहित रहते हैं, उनका संचरण और सम्प्रेषण निहित है, जिसकी चर्चा की जा चुकी है।

उपसंहार

एक जटिल कला के माध्यम के रूप में रंगभाषण का कार्य भी वस्तुतः जटिल हो जाता है। नाटक की तीन स्तरों -- उद्घाटन, सम्प्रेषण, संरचना पर अभिव्यंजना करते हुए रंगभाषण सुद्धम से दुश्मतर होता जाता है। यह सूक्ष्मता नाटककार की रंग चेतना से उपजती है और भावक के कल्पना बिम्बों के निर्माण का कार्य कर प्रत्यावर्तन में उनकी प्रतिक्रिया को रचनात्मक आयामों में रखती है। इस जटिल कार्य के लिए रंगभाषण में काव्य व जैसा व्यंजना शक्ति, बिम्बात्मकता, सघनता, तीव्रता, संगीत और लय की अपेक्षा होती है, क्योंकि अपने सीमित संसार में नाटक को एक व्यापक किन्तु सुद्धम संसार की रचना करनी होती है। रंगभाषण में काव्यात्मक भाषा की मांग का तात्पर्य यह नहीं है कि नाटक में कविता की मांग की जाएगी हो, वस्तुतः यह मांग कविता की बिम्बात्मकता तथा संगीत की लय की है, जिससे अव्यंजक और कथनीय विचारों, अनुभवों और आवेगों को व्यंजक तथा कथनीय बनाया जा सके। नाटककार मस्तिष्क में जिन बिम्बों से साक्षात्कार करता है उनको न लिख कर केवल संवादों को लिखता है, किन्तु ये संवाद अपने अन्दर उन बिम्बों को स्थापित किये रहते हैं और पाठक के रूप में अभिनेता उसकी पुनर्रचित

करने के लिए ग्रहण करता है ।

यद्यपि रंगभाषण नाटक और नाटकीय अर्थों के सम्प्रेषण का प्राथमिक माध्यम है, पर रंगमंच पर उसे अभिनेता, दृश्यबंध (प्रकाश और संगीत मां) तथा वेशभूषा जैसे सहायक माध्यम मिल जाते हैं, जिनके सहारे सम्प्रेषित अर्थ और भी सम्प्रेषण हो पाते हैं । किन्तु इन सबसे अधिक महत्वपूर्ण अभिनेता और उसका अभिनय हो जाता है, क्योंकि पूर्ण नाटक को मंच-प्रस्तुति अभिनेता के माध्यम से होता है । तात्पर्य कि अनुभूति, स्थिति और विचार को अभिव्यक्त करने वाले शब्द अभिनेता की कल्पनामूलक सज्जनात्मक प्रतिभा से रंगमंच पर प्रस्तुत होकर प्रेक्षक वर्ग तक पहुंचते हैं । इस तरह अभिनेता और उसका अभिनय, जो नाटक के अन्तर्निहित नाटक का सम्प्रेषण है, लिखित नाटक ^{और} प्रेक्षक के मध्य रहकर बीच की दूरी को समेटता है । इसी कारण नाटक की सफलता, असफलता मंच प्रस्तुति के स्तर पर अभिनेता और अभिनय से जुड़ जाती है ।

अभिनेता और अभिनय के साथ ही एक अन्य महत्वपूर्ण माध्यम दृश्यावन या दृश्यबंध है । निर्देशक नाटक पढ़ते हुए अन्तर्व्याप्त नाटकीय संवेदना को अनुभव कर मस्तिष्क में एक मर्म बिम्ब का निर्माण करता है और प्रस्तुति के समय वह अपने इसी बिम्ब के हई-गिई पूर्ण नाटक को बुनता है । आन्तरिक बिम्ब को स्थूल अभिव्यंजना

१ मेरा अनुभव रहा है कि श्रेष्ठ अभिनय से एक साधारण नाटक विशिष्ट हो जाता है और एक विशिष्ट नाटक साधारण । इलाहाबाद में एक और दिन शान्ति

मेहरोत्रा लिखित नाटक की दो मंच प्रस्तुति देखने का अवसर मिला । एक फैसल थिएटर में 'इलाहाबाद आर्टिस्ट्स सोसिस्टर' के सञ्चालन में दिसम्बर १९६८ को, दूसरी 'इलाहाबाद नाट्य संघ' द्वारा आयोजित तृतीय वार्षिक भारतीय लघु नाटक प्रतियोगिता एवं नाट्य परिषद् के अन्तर्गत 'गुंजन' द्वारा १२ जनवरी १९७० को । पहली प्रस्तुति में अभिनेताओं में उनके अभिनय के द्वारा अन्तर्निहित नाटक की बसुंधी सुक्ष्मता से उभारा गया था, जब कि दूसरी प्रस्तुति में अभिनय की शिथिलता, पात्रों के उच्चारण, उनके हाव-भाव आदि की अपरिपक्वता के कारण नाटक कुछ उपलब्ध नहीं करा पाया । इसी तरह अभी इसी नाट्य संघ द्वारा आयोजित चतुर्थ नाट्य समारोह सम्पन्न हुआ है, जिसमें 'साठहण्ड हामा डिवाइन दिल्ली' ने गौविन्दबल्लभ पन्त का 'आराम हराम है' नाटक प्रस्तुत किया था । अभिनेताओं का अभिनय इतना सजीव था कि नाटक के गठन की शिथिलता को ढाई घण्टे तक वह छिपाये रख सका । इसका तात्पर्य इतना ही है कि मंच प्रस्तुति नाटक की कितना रचनात्मक बना सकती है, यह बहुत अंशों में अभिनय या अभिनेता पर निर्भर है ।

दृश्यांकन में मिलती है। पदा उठने पर प्रेक्षक के मन में वर्तमान दृश्यांकन एक चित्र पैदा करता है तथा प्राथमिक स्तर पर नाटक की संवेदना को सुदृढता और कलात्मकता से सम्प्रेषित कर जाता है। अब्राहम अल्काज़ी के शब्दों में दृश्यांकन का वास्तविक '... वास्तव यह है कि वह रंगमंच पर उपस्थित चरित्रों के पोड़े को मूलभूत काव्यात्मिकता को पहचानने और इन चरित्रों की उपस्थिति को वह गरिमा और जाड़ प्रदान करे जो केवल काव्य द्वारा ही सम्भव है'।^१ किन्तु जैसा कि सत्यदेव दुबे ने भी कहा कि 'अच्छे दृश्यबंध का उद्देश्य दर्शकों को चौंकारना नहीं है',^२ नाटकीय सन्दर्भ में सार्थक दृश्यबंध कला का दर्शनीय नमूना नहीं होता। उसे ऐसा नहीं होना चाहिए कि पूर्ण नाटक को देखते हुए प्रेक्षक केवल कलात्मक मंच सज्जा को ही देखते हैं। वह नाटकीय संवेदना को सम्प्रेषित करने का एक सहायक माध्यम है। अपने उसी लेख में अल्काज़ी आगे जब यह कहते हैं कि 'दृश्यबंध तो मानों अभिनेताओं के चेहरों में उत्कीर्ण होना चाहिये' तो वास्तुतः वे उसकी सुदृढता को और संकेत करते हैं

दृश्यबंध में प्रकाश तथा संगीत का प्रयोग रिक्त स्थानों को पूर्ति करते हैं। वे भावों आवेगों को सघन बनाते हैं तथा प्रकाश और संगीत के माध्यम से ऐसे प्रभाव निर्मित किये जा सकते हैं जो अन्य उपकरणों से सम्भव नहीं होते हैं। अनुमति, विचार और आवेगों को इनके कुशल प्रयोग से सुदृढ बनाया जा सकता है। इनके साथ ही वैशमुषा रंगमंच पर अनेक अर्थों को गहन बना सकता है। अपने रंग से वह भावों तथा रुचि को व्यक्त कर सकती है, उसकी बुनावट आर्थिक परिस्थिति तथा उसकी सिलाई या नमूना राष्ट्रीयता या व्यवसाय को अभिव्यक्त कर सकती है। तात्पर्य कि वैशमुषा पार्श्वों की अभिव्यक्त करती है, उसका रंगविधान आवेगों को गहराई देता है तथा नाटकीय तनाव को भी प्रभावित करता है। नाटक देखने जाना भी एक कला है और नाटक देखने वहाँ जाता है कि

१,३ संपा० नैमिचन्द्र जैन 'नटरंग' वर्ष १, अंक २ में देखिए अब्राहम अल्काज़ी का लेख—
'रंगमंच के लिए दृश्यांकन', पृ० ७-६।

२ इसी 'नटरंग' में सत्यदेव दुबे का लेख 'आषाढ़ का एक दिन का दृश्यांकन', पृ० ७६-१।

फ़िल्मी दुनियाँ के प्रति अयथार्थ जीवन को अंगीकार नहीं कर पाता । वह यथार्थ की कलात्मक प्रस्तुति से आकर्षित होता है और निरंतर मनोरंजन और हल्के महसूस करने के लिए किसी कला, विशेष रूप से नाटक को शरण नहीं जाता है । रंगमंच प्रेक्षक को रचनात्मक कार्य में सक्रिय करता है, रंगमंचांश कार्य व्यापार को विश्लेषित करने तथा कलाकार (अभिनेता) की कुशलता से निर्मित होते प्रभावों की ग्रहण करने को विवश करता है । प्रेक्षक नाटक में सक्रिय भाग लेते हुए भी किन्हीं अर्थों में उससे तटस्थ रहता है । उसके माध्यम से ही अभिनीत नाटक के मूल्य विश्लेषित होते हैं । इसी कारण एक नाटक जितना रंगमंच पर होता है, उससे अधिक प्रेक्षक के मस्तिष्क में होता है, जैसे वह उत्सुकता से निर्मित होते देखता है, रुचिपूर्वक उसका अनुसरण करता है और सम्प्रेषित प्रभावसूत्रों के आधार पर रचनात्मक बिम्बों की प्रत्यावर्तन में सम्प्रेषित करता है । परिणामतः रंगमंच एक नये नाटक को जन्म देता है, और हम कृमशः उसको जीते हैं ।

सहायक ग्रन्थ तालिका

सहायक ग्रन्थ तालिका

पुस्तक का नाम -----	लेखक ---	काल ---	प्रकाशन -स्थान -----
आलोचना नाट्य विशेषांक सं० नन्ददुलारे बाजपेयी		जुलाई १९५६, अंक १६ वर्ष ५, अंक ३	राजमल प्रकाशन, दिल्ली
आधुनिक हिन्दी नाटक	नगेन्द्र	संवत् १९९९	साहित्य रत्न मंदार, आगरा
आधुनिक साहित्य	नन्ददुलारे बाजपेयी	प्रथम संस्करण	भारती मण्डार, लोडर प्रेस इलाहाबाद ।
स्कांकी कला	रामकुमार वर्मा तथा त्रिलोकीनारायण दीक्षित ।	१९५२ ई०	रामनारायणलाल, इलाहाबाद
काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध ।	जयशंकर प्रसाद	प्रथम संस्करण	भारती मंदार, लोडर प्रेस इलाहाबाद ।
कांग्रेस का इतिहास	पट्टाभि सीतारमैया	१९३८ ई०	सस्ता साहित्य मण्डल
गांधी ब्रह्मचर्य ग्रन्थ गीता	सं० डा० राधाकृष्णन	१९४० ई०	,, ,, नई दिल्ली
विन्तामणि, भाग १	रामचन्द्र शुक्ल	१९६३ ई०	इण्डियन प्रेस (पब्लिकेशन) इलाहाबाद
दशरूपकम्	धनञ्जय व्याख्याकार-डा० भीला शंकर व्यास	१९६० ई०	चौसम्बा विद्या भवन वाराणसी ।
नाट्यकला मीमांसा नाटक	सेठ गौविन्ददास भारतेंद्रु हरिश्चन्द्र	प्रथम संस्करण १८८३ ई०	महाकौशल साहित्य मंदिर मल्लिक बन्धु एण्ड कं० बनारस ।
नाट्यशास्त्र	भारतमुनि	१९५९ ई०	निर्णय सागर प्रेस, लखनऊ

नाटक साहित्य का अध्ययन ग्रेडर मैथिल्युज	१९६४ ई०	आत्माराम एण्ड संस दिल्ली
अनु० उन्मुजा अवस्थी		
नाटक की परस	१९४८ ई०	साहित्य मवन लि० प्रयाग
नाट्यकला	१९६१ ई०	नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली
नया साहित्य: नये प्रश्न	१९५५ ई०	विधामंदिर, बनारस
नाट्यशास्त्र की भारतीय	१९६३ ई०	राजकमल प्रकाशन, दिल्ली
परम्परा और दशरूपक		
नाटककार उदयशंकर मट्ट	१९६३ ई०	आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली
प्रसाद के नाटकों का	५वां सं०	सरस्वती मन्दिर, काशी
शास्त्रीय अध्ययन ।		
भारतीय नाट्य साहित्य	१९५६	गोविन्ददास हीरक जयंती, नई दिल्ली
भाषा विज्ञान	७वां सं०	किताब महल, इलाहाबाद
रस सिद्धान्त	१९६४ ई०	नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
रस मीमांसा	सं० २०१७	नागरी प्रचारिणी समा, काशी
रंगमंच और नाटक की	१९६५ ई०	नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
भूमिका ।		
उद्दमीनारायण मिश्र के	१९६४ ई०	नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली
सामाजिक नाटक ।		
सन्तुलन	१९५४ ई०	आत्माराम एंड सन्स
संस्कृत नाटक	१९६५ ई०	मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली
समय और हम	१९६२ ई०	पूर्वादय प्रकाशन, दिल्ली
संस्कृति के चार अध्याय	१९६६ ई०	उदयाचल, पटना
हिन्दी साहित्य कोश	द्वितीय सं०	ज्ञानमण्डल लिमिटेड, वाराणसी
साहित्य साधना और	१९६५ ई०	भारतीय साहित्य मंदिर
संघर्ष ।		
हिन्दी नाटक	१९५८ ई०	साहित्य मवन, इलाहाबाद

हिन्दी नाटक उद्भव और विकास ।	डा०दशरथ जीका	१६६१६०	राजपाल एण्ड सस, दिल्ली
हिन्दी नाट्य साहित्य का इतिहास ।	सौमनाथ गुप्त	१६५१६०	हिन्दी भवन
हिन्दी नाट्य दर्पण	सं०डा० नगेन्द्र	१६६१६०	हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली ।
हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव ।	डा०विश्वनाथ सिंह	१६६६६०	लोकभारती, लाहाबाद
हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव ।	श्रीपति शर्मा	१६६१६०	विनोद पुस्तक मंदिर, आगरा
हिन्दी नाट्य सिद्धांत और समीक्षा ।	रामगोपाल सिंह चौहान	१६५६६०	प्रभात प्रकाशन, दिल्ली
हिन्दी साहित्य का इतिहास ।	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	१०वां सं०	काशी नागरी प्रचारिणी, समा, काशी ।
हिन्दी साहित्य की भूमिका ।	हजारीप्रसाद द्विवेदी	१६५०६०	हिन्दी ग्रन्थ
हिन्दी साहित्यः एक आधुनिक परिदृश्य ।	सच्चिदानन्द वात्सायन		राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली
रंग दर्शन पत्रिकाएं	नेमिचन्द्र जैन	प्रथम सं०	अक्षर प्रकाशन, दिल्ली

‘कल्पना’
‘दिनमान’
‘धर्मयुग’
‘नटरंग’
‘ज्ञानीदय’

कौश

अंग्रेजी हिन्दी कौश डा०कामिल बुल्के १६६६६० काथलिक प्रेस, रांची

हिन्दी नाटक

लेखक	नाटक	वर्ष	प्रकाशक
उदयशंकर मट्ट	'कमला'	१९३६ई०	सूरी ब्रदर्स, लाहौर
"	'शान्तिकारी'	१९५३ई०	राजकमल प्रकाशन
"	'दाहर जयवा सिंध पतन'	१९६२ई०	आत्माराम एण्ड संस
"	'नया समाज'	१९६३ई०	"
"	'विद्रोहिणी अम्बा'	१९६४ई०	"
"	'शक विजय'	१९५५ई०	मसि जीवी प्रकाशन,
उपेन्द्रनाथ अश्क	'अलग अलग रास्ते'	१९५४ई०	नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद
"	'अंधी गली'	१९५६ई०	"
"	'आदि मार्ग'	१९६१ई०	साहित्यकार संसद, प्रयाग
"	'कैद और उद्धान'	१९५५ई०	"
"	'कूठा बेटा'	१९६१ई०	लहर प्रकाशन, इलाहाबाद
"	'स्वर्ग की फलक'	१९३६ई०	मौतीलाल बनारसीदास, लाहौर
किशोर जीवास्तव	'नांव की दरारें'	१९६४ई०	राजपाल एण्ड संस, दिल्ली
कृष्णानन्द जोशी	'उन्नति कहाँ से होगी'	१९१५ई०	हरिदास कम्पनी, कलकत्ता
गोविन्ददाससैठ	'गरीबी या अमीरी'	१९४७ई०	हिन्दुस्तानी स्कैलर, इलाहाबाद
"	'तीन नाटक'	१९३६ई०	स्प०पी० विश्वकर्मा, जबलपुर
	(हर्ष, प्रकाश, कर्षव्य)		
"	'बड़ा पापी कौन'		
"	'महज्ज किसे'	१९४७ई०	साहित्य मवन लिमिटेड
"	'सन्तोंच कहाँ'	१९४३ई०	कल्याण साहित्य मंदिर, इलाहाबाद
"	'सुख किसमें'	१९४६ई०	प्रगति प्रकाशन, दिल्ली
"	'हिंसा या अहिंसा'	१९४२ई०	रामदयाल अग्रवाल, इलाहाबाद
धनानन्द बहुगुणा	'समाज'	१९३०ई०	ग०पु०मा०, लखनऊ
चन्द्रगुप्त विमलंकार	'न्याय की रात'	१९६८ई०	राजपाल एण्ड संस, दिल्ली
	'रेवा'	१९५७ई०	"

चिरंजीत	'अभिमान कव्यूह में'	१६६४६०	सुमेर बुकर्स, दिल्ली
जगदीशचन्द्र माथुर	'मौलिक'	२०२५६०	भारती मंदार, इलाहाबाद
	'पहला राजा'	१६६६६०	राधाकृष्ण प्रकाशन
जगन्नाथप्रसाद मिलिंद	'प्रताप प्रतिज्ञा'	१६५६६०	हिन्दी भवन, इलाहाबाद
जयशंकर प्रसाद	'अज्ञात शत्रु'	१६२२६०	हिन्दी ग्रन्थ मण्डार, बनारस
„	'कामना'	१६२७६०	हिन्दी पुस्तक मण्डार
„	'चन्द्रगुप्त'	१६६२६०	भारती मण्डार, इलाहाबाद
„	'जनमेजय का नाग यज्ञ'	१६२६६०	साहित्य रत्न माला कार्यालय, बनारस
„	'ध्रुव स्वामिनी'		भारती मंदार, इलाहाबाद
„	'राज्यश्री'	१६५०६०	„ „
„	'विशाल'	१६५६६०	„ „
„	'स्कन्दगुप्त'	१६५४६०	„ „
ज्ञानदेव अग्निहोत्री	'नेफा की एक शाम'	१६६४६०	राष्ट्रभाषा प्रकाशन, दिल्ली
„	'बतन की जाबह'	१६६५६०	
„	'शुद्धिगै'	१६६८६०	भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन
बर्मबीर भारती	'बंघा युग'	१६५४६०	विशाल मंडार, इलाहाबाद
नरेश मेहता	'संक्षिप्त यात्राएं'	१६६२६०	हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर, बम्बई
„	'सुबह के घण्टे'	१६५६६०	नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद
पृथ्वीनाथ शर्मा	'द्विविधा'	१६५३६०	हिन्दी भवन
	'साध'	१६४४६०	हिन्दी भवन
प्रेमचन्द	'संगम'	वि० १६७६	हिन्दी पुस्तक सर्वेक्षी, बलकृष्ण
प्रतापनारायण मिश्र	'प्रम की बेटी'	१६३३६०	हन्स प्रकाशन, इलाहाबाद
	'कलि काँठ'	१६१३६०	सहजविलास, प्रस, पटना
बालकृष्ण भट्ट	'मट्ट नाटकावली'		
बैचन शर्मा उग्र	'महात्मा ईसा'	१६३८६०	भारती मंदार, इलाहाबाद
मगवतीचरण वर्मा	'रूपया तुम्हें ला गया'	१६५५६०	मौलीलाल बनारसीदास, दिल्ली
सुबनेश्वर	'कारवा'	१६३५६०	लीडर प्रेस, इलाहाबाद
मन्मू मंडारी	'बिना बीवारी के घर'	नटरंगररा	जब जदर प्रकाशन द्वारा प्रकाशित
		जंक, १६६५६०	

मिश्रबन्धु	'नेत्रीन्मीलन'	वि० १९७१	साहित्य संवर्धनी समिति, १९७१
मोहन राकेश	'आषाढ़ का एक दिन'	१९५८ई०	राजपाल एण्ड संस
	'लहरों के राजहंस'	१९६३ई०	राजकमल प्रकाशन
	'जाये-जयुरे'	१९६६ई०	राधाकृष्ण प्रकाशन
राधाचरण गौस्वामी	'अमरसिंह राठौर'	१८९५ई०	मथुरा मुद्रण प्रेस, मथुरा
	'तन-मन-धन गौसाई जी को अर्पण'	१८९०ई०	
राधाकृष्ण दास	'महाराणा प्रताप सिंह'	१९३६ई०	नागरी प्रचारिणी सभा, काशी
	'दुःस्तिनी बाला'	वि० १९५५	हरिप्रकाश प्रेस, वाराणसी
रामकुमार वर्मा	'शिवाजी' (मुमिका)	१९४५ई०	साहित्य भवन, शलाहाबाद
रैकती सुमन शर्मा	'अपनी घरती'	१९६३ई०	नेशनल पब्लिशिंग हाउस
	'चिराग की लौ'	१९६६ई०	,,
लक्ष्मीनारायण मिश्र	'आधीरात'	१९६२ई०	हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय
,,	'गरुडध्वज'		,,
,,	'नारद की बीणा'	१९६०ई०	किताब महल
,,	'मुक्ति का रहस्य'	१९६७ई०	हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, बनारस
,,	'राजास का मंदिर'	१९५०ई०	,,
,,	'राजयोग'	वि० २०१३	भारती मंदार, शलाहाबाद
,,	'सन्यासी'	१९६१ई०	हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, बनारस
,,	'सिन्दूर की लौली'	वि० २०२३	भारती मंदार, शलाहाबाद
लक्ष्मीनारायण लाल	'अंबा कुजा'	वि० २०१२	,,
	'दर्पण'	१९६४ई०	राजपाल एण्ड संस
	'पर्वत के पीछे' (मुमिका)	१९५२ई०	सेण्ट्रल बुक डिपॉ, शलाहाबाद
	'मादा कैमटस'	१९५६ई०	राजकमल प्रकाशन
,,	'रक्त कमल'	१९६२ई०	,, दिल्ली
	'रात रानी'	१९६६ई०	नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली

विनोद रसौजी	'आजादी के बाद'	१९५३ई०	कमला प्रकाशन, कानपुर
	'नये हाथ'	१९६७ई०	आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली
विष्णु प्रमाकर	'डाक्टर'	१९५८ई०	राजपाल एण्ड संस, दिल्ली
वृन्दावनलाल वर्मा	'खिलौने की लोज'	१९५०ई०	मयूर प्रकाशन, काशी
	'धीरे-धीरे'	१९५२ई०	गंगा ग्रंथाकार, लखनऊ
विश्वनाथ अग्रवाल	'तीन अपाहिज'	१९६६ई०	यशपाल प्रकाशन, इलाहाबाद
सुदर्शन	'आनंदी मजिस्ट्रेट'	१९२६ई०	इंडियन प्रेस, इलाहाबाद
सत्यव्रत (सं०)	'नवरंग'	१९७०ई०	अभिव्यक्ति प्रकाशन, इलाहाबाद
सिद्धनाथ कुमार	'सृष्टि की सांफ और बन्धनाटक'	१९५४ई०	पुस्तक मन्दिर, बारा
हरिद्वेष प्री	'आहुति'	१९५७ई०	हिन्दी भवन, इलाहाबाद
,,	'झाया'	१९५८ई०	आत्माराम एण्ड संस
,,	'रक्षा बन्धन'	१९५४ई०	हिन्दी भवन, इलाहाबाद
,,	'शिवासाधना'	१९५२ई०	,, ,,
,,	'स्वप्नमां'	१९४६ई०	आत्माराम एण्ड संस
हरिश्चन्द्र भारतेन्दु	'भारतेन्दु ग्रन्थावली' (सं० ब्रजराजदास)	भाग १- १९५०ई०	नागरी प्रचारिणी समा
शिव प्रसाद सिंह	'घाटियां गुंजती हैं'	१९६५ई०	भारतीय ज्ञान पीठ प्रकाशन

अथर्व वेद - संस्कृति संरक्षान

ऋग्वेद - "

केंजी बालोचना

	<u>Book</u>	<u>Author</u>	<u>Year</u>	<u>Publisher.</u>
1.	An Introduction to Psychology.	Garden Murphy	1951	Harper Brothers. N.Y.
2.	An Introduction to Playwriting	Samuel Seldon	1946	Crafts & Company.
3.	Art as Experience	John Dewey.	1934	G.P.Putnams Sons.
4.	Aristotle's Poetics	ed. Rev.T.A. Moxon.	1940	Everyman's Library 901
5.	✓ Aspects of Modern Drama.	F.W. Chandler	1914	The Macmillan Co.
6.	Basic Teachings of the Great philosophers.	S.E. Frost gr.	1962.	Dolphin Books.N.Y.
7.	Being & Nothingness.	Jean-Paul Sartre. tr.by Hazel E. Barnes.	1956.	Philosophical library Inc.N.Y.
8.	Biology & its Relation to Mankind.(an East West edition)	A.M. Winchester.	111rd edition	D. Van Nostrand Comp. Inc.
9.	British Paramountcy & Indian Renaissance	G.Editor. R.C.Mazumdar	1965	Bhartiya Vidya Bhawan Bombay.

- | | | | | |
|-----|-------------------------------------------------|------------------------------|-------|------------------------------|
| 10. | Building A Character. | Stainlavsky. | 1965. | Max Reinhardt. |
| | | Tr. E. R. Hapgood. | | London. |
| 11. | Creative Intuition
in | J. Maritain | 1st | The world |
| | Art & Poetry. | | Vol. | Publishing
Company. N. Y. |
| 12. | Designing and Making
stage costumes. | Montley. | 1964. | Printed in great
Britain. |
| 13. | Dramatic Experience. | Judah Bierman | 1958. | Prentice, Hall
Inc. N. J. |
| | | James Hart | | |
| | | Stanley Johnson. | | |
| 14. | Dramatic Technique. | Barker. | 1947 | Houghton
Mifflin Boston. |
| 15. | European theories of
Drama. | B. H. Clark. | 1947 | Gown Publishers
N. Y. |
| 16. | Form and Idea in
Modern Drama. | Gohn Cassness. | 1956. | The Dryden Press
N. Y. |
| 17. | Gandhiji | Edited by
D. G. Tendulkar | 1944. | Keshav Bhikhaji
Bombay. |
| 18. | Guide to Modern
Thought | C. E. M. goad. | 1933. | Faber & Faber. |
| 19. | History of Rama-
Krishan Math and
Mission | Swami Gambhi-
rananda | 1957. | Calcutta. |

- | | | | | |
|-----|------------------------------------|------------------------|-------------|---------------------------------------|
| 20. | Human Nature
and conduct. | John Dewey. | X | George Allen &
unwin Ltd.London. |
| 21. | Indian Philology. | Dr. RadhaKrishnan. | 1958 | " |
| 22. | Making of the
Modern Mind. | John Herman
Randal. | 1940. | Houghton Mifflin
Boston. |
| 23. | Men and Moral. | Wood Bridge
Reilgh. | 1960 | Frederick Ungar Pub.
Co., N.Y. |
| 24. | On the Art of
the Theatre. | E.G.Cwaig. | X | Heinemann London. |
| 25. | Oxford Lectures
On
Poetry. | A.C. Bradley. | | |
| 26. | Play Making. | William Archer. | 1960. | Dover Publication
Inc. N.Y. |
| 27. | Plays Pleasant
play unpleasant. | B. Shaw. | 1937. | Constable and
Company L td.London, |
| 28. | Poetics. | tr.by. Butcher. | 4th edition | Macmillan & Co. Ltd. |
| 29. | Poetry & Drama. | T.S.Eliot. | 1951. | Faber and Faber Ltd.
London. |
| 30. | Preface to Drama | Charles W. Cooper. | 1955. | Ronald Press Com.
N.Y. |
| 31. | Problem of Art. | S.K. Lange. | 1957. | Charles Scribner's
Sons. |

- | | | | |
|----------------------------------------------------------------------|-----------------|-------------|---------------------------------------------|
| 32. Process of creative writing | P.Hognefe | 3rd edition | Meridian Books |
| 33. Producing the Play | John gassner | 1949 | The Dryden Press
Pub. N.Y. |
| 34. Selected Essays | T.S.Eliot | 1934 | Faber & Faber
Ltd., London |
| 35. Shakesperian Tragedy | A.C.Bradley | 1958 | Macmillan &
Comp. Ltd. |
| 36. Shakespears the
Dramatist & other
Papers | U.E.Fernor | 1961 | Kenneth Huir |
| 37. The Anatomy of
Drama | Thompson | 1946 | University of
California Press. |
| 38. The Ancient Classi-
cal Drama | R.G.Motton | | |
| 39. The Art of Drama | Ronald Peacock | 1957 | Routledge &
Kegan Paul, London. |
| 40. The Art of the
Play | H.Culd | 1938 | Sir Isaac Pitman
& Sons Ltd.,
London. |
| 41. The Art of the Play
production | John Dolman Jr. | Revised ed. | Harper & Broths.
Pub. N.Y. |
| 42. The Drama and the
Dramatic Dances of
theNon-European Races | Ridgeway | 1915 | Cambridge Univers
ity Press. |
| 43. The Dramatic Experience | J.L.Styan | 1965 | Cambridge Uni-
versity Press. |

44. The Dramatic Moment	Eugene M. Waith		Prentice Hall, Inc. N.J.
45. The Classical Drama of India	H.W. Wells	1963	Asia Publishing House.
46. The Elements of Drama	J.L. Styan	1963	Cambridge University Press.
47. The Frontiers of Drama	U.E. Fermor	1948	Methuen & Co. Ltd., London.
48. The Making of Indian Nation	B.G. Gokhley	1960	Asia Publication.
49. The Modern Theatre	Eric Beutley	1948	Hale
50. The Play Produced	John Fernald		Deane
51. The Renaissance in India	Arbindo Ghosh	1946	Calcutta
52. The Stage in Action	Samuel Seldon	1962	Peter Owen Ltd., London.
53. The Story of Philosophy.	Will Duesdrant	1967	A Washington Square Press, N.Y.
54. The Struggle for Empire	Ed. H.C. Majumdar	1966	Bhartiya Vidya Bhawan.
55. The Transformation of Man	Luis Mumford	1957	George Allen & Unwind Ltd., London.
56. The Theatre	Stark Yung	1927	E.P. Dutton, N.Y.
57. The Theatre of the Absurds.	Martin Esslin	1963	Pelican Books.
58. The Theatre: An Introduction.	G. Brockett	1964	Holt Rinehart & Winston Inc. U.S.A.,
59. Theory of Poetry & Fine Arts.	ed. Butcher	1951	Dover Publications N.Y.

60. Theory of Drama	A.Nicoll	1931	George G.Harrap & Co., Ltd., London.
61. They Studied Men	Kardiner & Edward Preble	1962	Seeker & Warburg London.
62. Understanding Drama	Cleanth Brooks & lsted. Robert B.Heilman		Holt Kinehart & Winston, N.Y.
63. What is Theatre	Eric Bentley	1956	Beacon Press Boston.
64. World Drama	A.Nicoll	1949	George Harrap & Co., Ltd.

ENCYCLOPEDIAS

1. Dance Encyclopedia Chnjoy Anatole
2. Encyclopedia of Britanica. Vol. 7
3. International Encyclopedia of Ed. by David L. Salls. Vol. 3
Social Science

अंग्रेजी नाटक

1. Beckett	Endgame	1958	Grove Press, N.Y.
	Krapp's Last Tape	1960	" " "
	Waiting for Godot	1959	Faber & Faber
2. Eugene Ionesco	The Chairs	1963	John Calder, London.
Tr, by Donald Watson	The Lesson		
	The Bald prima Donn		

- | | | | |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|------|-------------------------------------------------|
| 3. Euripides
(tr. Phillip
Vellacott) | Three Plays | 1964 | Penguin Books,
Ltd. |
| 4. Henrik Ibsen
(by Walter J.
Black) | The Works of | 1928 | Blue Ribbon Books,
Inc., N.Y. |
| 5. John Gassner | A Treasury of the
Theatre (From H.
Ibsen to A.Miller) | 1957 | Simon & Schuster
N.Y. |
| 6. Shakespeare
(ed. by Thomas
Keightely) | The Works of | | The Mayflower Press
Rex Plymouth. |
| 7. Sophocles
(tr. E.F.Watling) | The Theban Plays | 1967 | Penguin Books. |
| 8. Sartre
(tr. Stuart
Gilbert) | The Flies & in
Camera | 1962 | Hamish Hamilton,
London. |